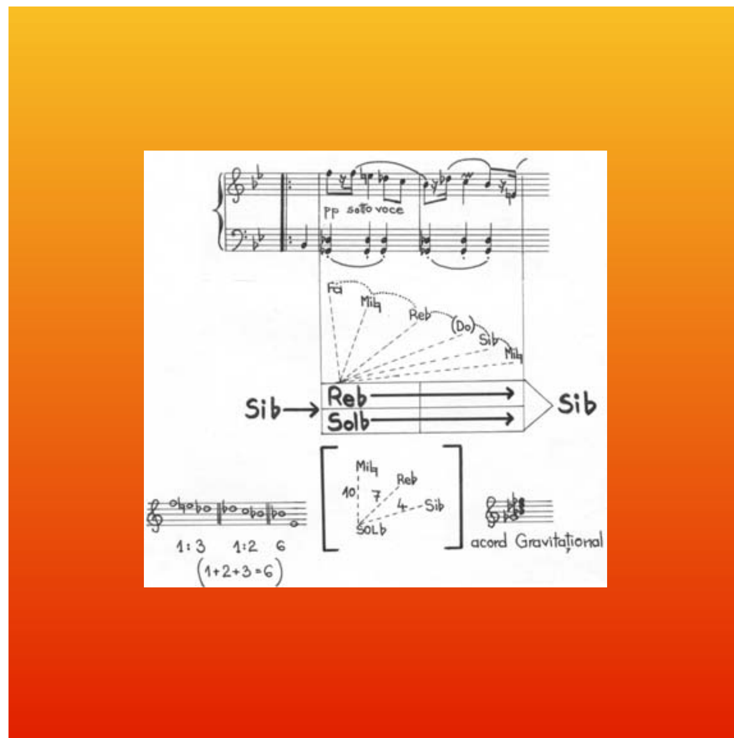GABRIELA COCA

DE LA BACH LA BRITTEN. MUZICOLOGIE APLICATĂ

*

Studii



CLUJ-NAPOCA, 2008

GABRIELA COCA

DE LA BACH LA BRITTEN. MUZICOLOGIE APLICATÃ

*

Studii

Cluj-Napoca, 2008

ISBN 978-973-0-05858-1

Tehnoredactare computerizată, coperta, corectura:
Ph. Dr. Gabriela Coca

Tipărit la:
Yorkie Copy Center,
400009 Cluj-Napoca, Str. Napoca nr. 10.
www.tiparesteacasa.ro
e-mail: tiparesteacasa@yahoo.com
Tel.: 0744-799.191; 0727-799.783

PREFAȚĂ

Prezentul volum cuprinde 12 studii de muzicologie realizate de autor în ultimii 5 ani, studii care până la ora actuală încă nu au văzut lumina tiparului.

„De la Bach la Britten” - spune titlul volumului, deoarece studiile cuprinse, şi înşiruite cronologic după epoca în care a trăit compozitorul, trasează un arc deasupra timpului. Drumul nostru analitic porneşte din epoca Barocului muzical, şi se întinde până în secolul XX.

„Muzicologie aplicată” – mai spune titlul. Volumul nu conține abordări teoretice, istorico-muzicologice ale fenomenului de creație muzicală. Aceste studii sunt analize, calcule, statistici, care prin metoda abordată încearcă să pătrundă logica de construcție a lucrării muzicale tocmai tratate. Lucrările nu au fost alese aleatoric, ele sunt compoziții muzicale pe baza cărora pot fi urmărite şi înțelese multe trăsături specifice de creație ale compozitorilor cuprinşi în volum.

Evident, acestea sunt doar picături din imensul ocean al creației muzicale universale, ce cuprinde eterul. Dar, pentru a afla conținutul molecular al apei, nu trebuie pus sub lentila microscopului tot oceanul.

Pasiunea mea pentru analiza muzicală, pentru *muzicologia aplicată*, este nemărginită, fiind motivația existenței mele profesionale. Analizele de față sunt cercetări autentice, originale, ele nu sunt extrase din bibliografie. Bibliografia fiecărui studiu este *recomandată* cititorului. Prelucrările / preluările bibliografice sunt doar de natură istorică, sau tehnică, şi sunt menționate la locul potrivit, ca fiind prelucrate.

De asemenea, pasiunea este motivul faptului că majoritatea graficilor incluse în volum au fost realizate manual. Sub această formă încă păstrează energia şi căldura mâinii. Acestea, şi multe altele, sunt rezultatul multor seri liniştite, petrecute zilnic şi până târziu, la biroul sălii de lectură a unei biblioteci.

Am convingerea că doar analizând, desfăcând în fibre şi reînsumând, reuşim să pătrundem esența logică a acelei arhitecturi sonore, care se cheamă MUZICĂ.

Gabriela COCA

Simbolistica tonală şi instrumentală în *Magnificat* (BWV 243), Re major, de J. S. Bach

Magnificat este unul dintre cele trei imnuri de slavă pe care Sfânta Scriptură îl atribuie Fecioarei Maria, ca răspuns rostit de aceasta la salutările cordiale ale Elisabetei, în casa lui Zaharia (*Canticum Beatae Mariae Virginis*). Prezentul text se află în Biblie, în *Evanghelia lui Luca*, partea I, nr. 46-55.

1. Magnificat anima mea Dominum *2. Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.* *3. Quia respexit humilitatem ancilae suae, ecce enim ex hoc beatam me dicent* *4. Omnes generationes* *5. Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen ejus.*	*1. Sufletul meu măreşte pe Domnul* *2. Şi mi se bucură duhul în Dumnezeu, Mântuitorul meu.* *3. Pentru că a privit spre starea smerită a roabei Sale, căci iată de acum încolo îmi vor zice fericită* *4. Toate neamurile* *5. Pentru că Cel Atot Puternic a făcut lucruri mari pentru mine, numele lui este sfânt.*
6. Et misericordia (ejus) a progenie in progenies, timentibus eum.	*6. Şi îndurarea lui se întinde din neam în neam peste cei ce se tem de El.*
7. Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.	*7. El a arătat putere cu braţul Lui; a risipit gândurile pe cari le aveau cei mândri în inima lor.*
8. Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.	*8. A răsturnat pe cei puternici de pe scaunele lor de domnie şi a înălţat pe cei smeriţi.*
9. Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.	*9. Pe cei flămânzi i-a săturat de bunătăţi, şi pe cei bogaţi i-a scos afară cu mâinile goale.*
10. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.	*10. A venit în ajutorul robului său Israel, căci Şi-a adus aminte de îndurarea Sa.*
11. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula. *(12. Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum, Amen.)*	*11. Cum făgăduise părinţilor noştri, faţă de Avraam şi sămânţa lui în veac.* *(12. Mărire Tatălui şi Fiului şi Sfântului Duh. Cum a fost la început şi acum şi pururea şi în vecii vecilor, Amin.)*

Textul *Magnificatului* prezintă o structură strofică, asemănătoare psalmilor. În liturghia catolică acest imn este cântat în cadrul vecernierului, fiind unul dintre cele mai importante momente în acest cadru, motiv pentru care de-a lungul timpului, compozitorii au fost inspiraţi în compunerea şi recompunerea muzicală a acestui imn. Amintim astfel, numai din perioada barocului muzical: *Magnificat* de Schütz, *Magnificat* de Buxtehude, *Magnificat* de J. R. Ahle, *Magnificat* de Dionisi Erba, *Magnificat* de Vivaldi.

Magnificatul în *Re major* de J. S. Bach este lucrarea de referinţă pentru acest gen în epoca barocului. Această lucrare are o variantă precedentă, *Magnificat* în *Mi b major*, scris de Bach în anul 1723, cu ocazia primului său Crăciun la Leipzig. Mai târziu, se presupune că în prima jumătate a anului 1733, Bach a rearanjat lucrarea în tonalitatea *Re major*, recurgând la o serie de modificări în detaliu. Această nouă formă a *Magnificatului* este general cunoscută şi interpretată în zilele noastre.

Dramaturgia formei

Tabelul general al formelor celor 12 părţi:

Nr. 1.	A Av_1 Av_2 Av_3 Av_4 Av_1
Nr. 2.	Introducere A B (lărgire) [(A B)v] Coda
Nr. 3.	Introducere A (tranziţie) Av
Nr. 4.	A Coda
Nr. 5.	Introducere A Av_1 Av_2 Coda
Nr. 6.	Introducere A (lărgire) (tranziţie) Av (lărgire) Coda
Nr. 7.	A Coda
Nr. 8.	Introducere A (tranziţie) Av Coda
Nr. 9.	Introducere A (tranziţie) Av Coda
Nr. 10.	A B
Nr. 11.	A Coda
Nr. 12.	A B

Ponderea o au formele variaţionale. Astfel, dintre cele **12** numere **6** sunt concepute variaţional. În **3** cazuri întâlnim formă monostrofică urmată de *Coda*, în **2** cazuri formă bistrofică de tipul A B, şi într-un singur caz forma A B (lărgire) [(A B)v] cu *Introducere* şi *Coda*.

De fiecare dată când în cadrul unei părţi apare şi *Introducere* şi *Coda*, acestea din punct de vedere muzical şi instrumental sunt **identice**. Este cazul părţilor nr. 2, 5, 6, 8, 9.

Tabelul centrelor de forță ale părților:

Nr. 1.	Axa de simetrie
Nr. 2.	+ S. A. – S. A.
Nr. 3.	Axa de simetrie
Nr. 4.	Coda = Culminație → Coda – S. A.
Nr. 5.	Axa de simetrie + S. A. – S. A.
Nr. 6.	Axa de simetrie
Nr. 7.	Coda = Culminație → Coda
Nr. 8.	Axa de simetrie
Nr. 9.	Axa de simetrie
Nr. 10.	Axa de simetrie
Nr. 11.	Coda = Concluzie → Coda + S. A.
Nr. 12.	Axa de simetrie

Echilibrul general al părților componente se bazează în **7** din cele **12** numere pe axa de simetrie (vezi astfel părțile 1, 3, 6, 8, 9, 10, 12). Trei dintre părțile *Magnificatului* sunt bivalente, având două centre de forță, astfel:

Nr. 2 – evidențiază ambele secțiuni de aur (+ S. A. şi – S. A.);

Nr. 4 – evidențiază secțiunea de aur negativă conducând în acelaşi timp discursul muzical spre culminație în *Coda*;

Nr. 11 – evidențiază secțiunea de aur pozitivă, discursul muzical culminând şi în *Coda*;

Una dintre părți (nr. 5) se bazează pe gravitația tuturor celor 3 centre de forță (secțiunile de aur pozitivă şi negativă, precum şi axa de simetrie), şi una dintre părți (nr. 7) culminează **doar** în segmentul de *Coda*.

*

Din punct de vedere al conținutului textului (vezi pagina 5) sunt relevante toate cele 3 centre de forță gravitaționale ale lucrării.

Astfel, **axa de simetrie a întregii lucrări se află în nr. 6**, măsura 12,5 şi se suprapune cu fraza:

„Et ***misericordia*** *a progenie in progenies”*

[*şi* ***îndurarea*** *Lui se întinde din neam în neam*].

Secțiunea de aur pozitivă a întregii lucrări se suprapune pe măsura 46,178 din **nr. 8**, pe textul:

„et exaltavit humiles”

[şi a înălțat pe cei smeriți],

iar **secțiunea de aur negativă** a întregii lucrări coincide cu măsura 11,822 din **nr. 4**, parte ce are ca text doar cele două cuvinte:

„omnes generationes”

[toate neamurile].

Cuvintele cheie evidențiate de aceste centre de forță sunt:

- îndurarea, smerenia, fraternitatea -

Dozarea dramaturgică a textului poetic

Nr. crt.	Nr. de măsuri	Nr. de cuvinte
1.	90 de măsuri	4 cuvinte
4.	27 de măsuri	2 cuvinte
12.	42 de măsuri	20 de cuvinte

Din punct de vedere dramaturgic, în distribuția TEXT / PĂRȚI DE FORMĂ, partea nr. 4 este deosebită prin importanța pe care Bach o acordă celor două cuvinte: *omnes generationes*. Deosebita importanță a lor este reliefată prin faptul că pe parcursul celor 27 de măsuri ale părții, Bach prelucrează polifonic DOAR aceste două cuvinte.

În comparație cu această remarcă este demn de observat gradul de concentrare – dilatare pe care Bach îl realizează în prima şi ultima parte a lucrării de față. În prima parte, pe parcursul celor **90 de măsuri** ale ei întâlnim prelucrate polifonic **4 cuvinte**:

„Magnificat anima mea Dominum”

în timp ce ultima parte a lucrării, în cadrul a **42 de măsuri** (MAI PUȚIN DECÂT JUMĂTATEA PRIMEI PĂRȚI !!!) Bach prelucrează **20 de cuvinte**:

„Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum, Amen.„

Ultimul cuvânt al lucrării: *„Amen”* apare **o singură dată**, pe ultimele două acorduri, ultimul acord fiind marcat prin **coroană**. Cuvântul *„Amen”* în comparație cu celelalte cuvinte, NU ESTE PRELUCRAT POLIFONIC!!!

Dramaturgia tonalităților

Tonalitatea principală a lucrării este *Re major*. Ea se impune ca tonalitate de bază exclusivă în primele 2 părți, şi în penultima parte a ei.

Caracterul tonalității principale a întregii lucrări:

„...la gamme de ré majeur est brillante, (...)” spune Grétry[1].

(Gama *Re major* este strălucitoare).

[1]Grétry, C., *Memoires, ou essays sur la musique*, Da Capo Press, New York, 1971, vol. II., p. 357.

Chr. Fr. D. Schubart în lucrarea sa: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, caracterizează astfel *Re major*-ul:

*„**re** major. Aceasta e tonalitatea triumfului, potrivită în **aleluia**, în strigătul de luptă, în **bucuria victoriei.** De aceea, uverturile, marşurile, cântările de slavă se compun în această tonalitate."*[2]

Tabelul general al tonalităţilor principale a părţilor:

Nr.	Titlul	Tonalitatea de bază
1.	Magnificat	Re major
2.	Et exultavit spiritus meus	Re major
3.	Quia respexit humilitatem	si minor
4.	Omnes generationes	fa # minor
5.	Quia fecit mihi magna	La major
6.	Et misericordia	mi minor
7.	Fecit potentiam	Sol major / Re major
8.	Deposuit potentes	fa # minor
9.	Esurientes implevit bonis	Mi major
10.	Suscepit Israel	si minor / Re major / mi minor
11.	Sicut locutus est	Re major
12.	Gloria patri	La major / Re major

De cele mai multe ori părţile au o singură tonalitate de bază. Există însă **două** cazuri în care părţile au **două tonalităţi de bază** (vezi astfel: partea nr. 7 şi 12), respectiv **un caz** în care partea are **trei tonalităţi de bază** (partea nr. 10).

În cazul părţii nr. 7 (*Fecit potentiam*) considerăm deci că există două tonalităţi de bază: *Sol major* şi *Re major*. Este adevărat că hotărâtoare în stabilirea tonalităţii de bază a unei lucrări muzicale este tonalitatea ei de încheiere şi nu tonalitatea ei de debut, dar în cazul de faţă *Sol major* nu este doar o simplă tonalitatea de debut, ci **domină** prima jumătate a părţii. Astfel, în timp ce din punct de vedere structural această parte este un singur mare *crescendo* subdivizat în şase secţiuni şi *Coda*, din punct de vedere tonal ea se divide în două secţiuni.

În cazul ultimei părţi – nr. 12 – deoarece aceasta este secţionată printr-o oprire marcată de coroană (aproximativ în locul de simetrie al ei) considerăm cele două secţiuni de formă ca fiind de sine stătătoare. Astfel, tonalitatea de bază a primei secţiuni este *La major*, iar tonalitatea de bază a celei de a doua secţiuni este *Re major*.

---

[2] Schubart, Chr. Fr. D., *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig, 1977, în traducere: *O istorie a muzicii universale. De la începuturi până în secolul al XVIII-lea*, Editura muzicală, Bucureşti, 1983, p. 325.

Partea nr. 10 (*Suscepit Israel*) are trei tonalităţi de bază. Stabilirea tonalităţii de bază a acestei părţi nu este deloc o treabă uşoară, având în vedere următoarele:

1) partea se încheie în tonalitatea *mi minor*, tonalitate ce ocupă pe parcurs 10 măsuri din totalul de 37;
2) tonalitatea de debut a părţii este *si minor*, ce la rândul ei se extinde peste 7,5 măsuri;
3) tonalitatea *Re major* se impune însă prin ponderea ei, 13,5 măsuri din 37 fiind concepute de Bach în această tonalitate.

Dramaturgia utilizării instrumentelor

În ceea ce priveşte etosul dramatic instrumental, este interesant de observat faptul că Bach utilizează **suflătorii de alamă şi timpanii** doar în părţile:

1) *Magnificat* (text: *„Sufletul meu măreşte pe Domnul”*);
7) *Fecit potentiam* (text: *„El a arătat putere cu braţul Lui; a risipit gândurile pe cari le aveau cei mândri în inima lor”*)
12) *Gloria patri* (text: *Mărire Tatălui şi Fiului şi Sfântului Duh. Cum a fost la început şi acum şi pururea şi în vecii vecilor, Amin.*)

Acestea sunt părţi în care textul fie **preamăreşte** pe Domnul, fie relevă **puterea** braţului său.

Scriitura pentru ansamblu este deci conştient pusă în slujba expresivităţii dramatice. Este relevantă în acest sens instrumentaţia părţii nr. 3 din *Magnificat* – *„Quia respexit humilitatem”*. Textul acestei părţi:

„pentru că a privit spre starea smerită a roabei Sale,
căci iată de acum încolo îmi vor zice fericită”.

Scriitura pentru ansamblu relevă două solo-uri deasupra pulsaţiei de **continuo**: solo sopran I, şi solo oboe d'amore.

Alfredo Casella în prezentarea instrumentului evidenţiază următoarele caracteristici sonore ale lui:

*„**Oboe d'amore** este un oboi acordat cu o terţă mai jos. Are pavilionul sferic (acela al oboiului obişnuit este conic), fapt care îi conferă o sonoritate moale, patetică şi omogenă, pe care celelalte instrumente înrudite nu o cunosc. (...tehnica este aceeaşi ca şi a oboiului obişnuit; fireşte, **oboe d'amore** este adecvat mai ales pentru pasaje liniştite şi cantabile.”*[3]

Predominanţa tonalităţilor minore (în primul rând *si minor*) – în contrast cu coloristica predominant majoră a celor două părţi anterioare – , instrumentaţia redusă (doar *Oboe d'amore*, *Soprano I*, şi *Continuo*), precum

---

[3] Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio, *Tehnica orchestrei contemporane*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1965, p. 54.

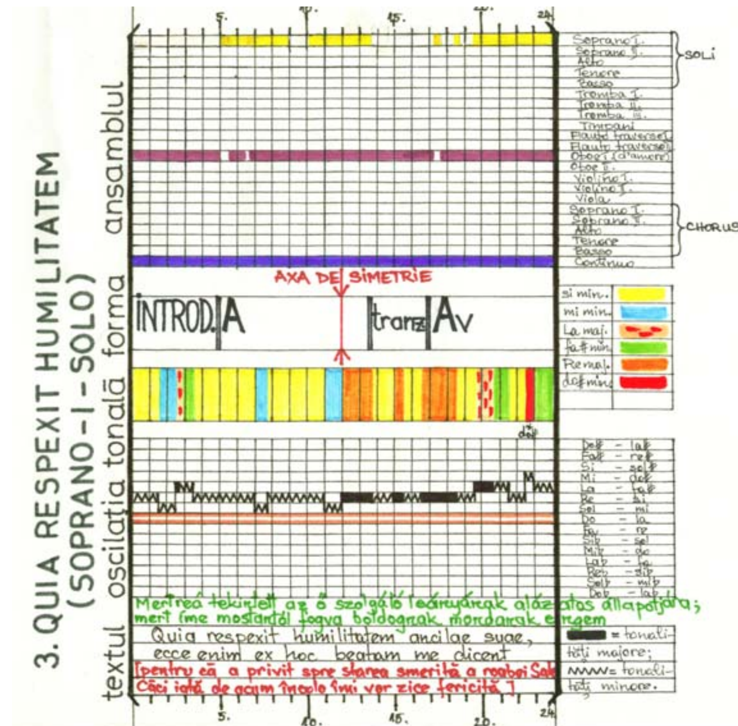
şi sunetul fluid, gingaş, deosebit al oboiului d'amore, toate sunt expresii muzicale ale aceluiaşi cuvânt: *„humilitatem"*.

Partea a III-a este urmată ***Attacca*** de partea a IV-a, caz unic în cursul desfăşurării celor 12 părți. Scriitura pentru ansamblu în partea a IV-a relevă o „pastă sonoră" continuă şi uniformă, alcătuită din instrumente de suflat din lemn, corzi, cor şi continuo. Această continuitate se fărâmițează doar în acele măsuri care preced şi marchează punctul culminant al părții, măsurile 21-25, Coda. Se remarcă însă în această continuitate câteva „tăieturi" realizate pe diagonală, prin intercalarea de pauze.

Aspecte ale programatismului ilustrativ

Comparativ cu coloristica predominant majoră a primelor două părți ale lucrării, în **partea a III-a**, ca expresie muzicală a cuvântului *„humilitatem"* (smerită), se impun în prim plan tonalitățile minore (*si minor, mi minor, fa # minor* şi *do # minor*). Forma este alcătuită din două secțiuni, **A** şi **Av**. Textul poetic este simetric distribuit în cadrul celor două strofe, strofa **A** prezentând primul vers: *„pentru că a privit spre starea smerită a roabei Sale"* iar strofa **Av** al doilea vers: *„căci iată de acum încolo îmi vor zice fericită"*.

Ex. 1



Tonal, în strofa **A**, ca expresie a textului: *„pentru că a privit spre starea smerită a roabei Sale"* se evidențiază *si minor*-ul. Din strofa **Av** se impune ca tonalitate de bază *Re major*-ul, ca expresie tonală a frazei: *„căci iată de acum încolo îmi vor zice fericită"*.

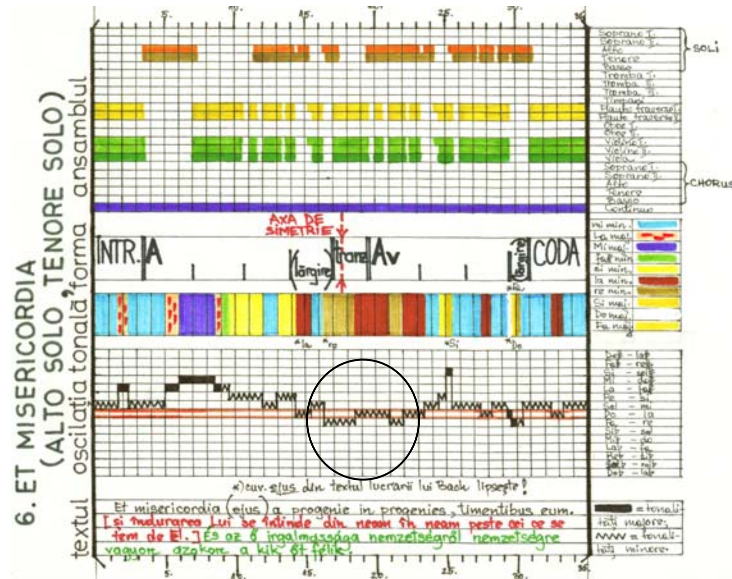
*

În cadrul părții nr. 6, din totalul celor **35** de măsuri doar **6** sunt concepute în tonalități majore. Preponderența tonalităților minore este de fapt o expresie dramaturgică tonală a îndurării divine. Vezi astfel textul:

„și îndurarea Lui se întinde din neam în neam peste cei ce se tem de El".

Tot ca expresie muzicală a textului: *„... îndurarea Lui se întinde din neam în neam **<u>peste</u>** ..."* Bach modulează **<u>peste</u>** limita tonalității ***Do major***, în zona tonalităților cu bemoli.

Ex. 2



Importanța acestui fapt este cu atât mai relevantă cu cât observăm că pe parcursul celor 12 părți ale lucrării Bach <u>doar aici</u> trece în emisfera tonalităților cu bemoli. În rest, jocul său tonal se desfășoară exclusiv în zona tonalităților cu diezi!!!

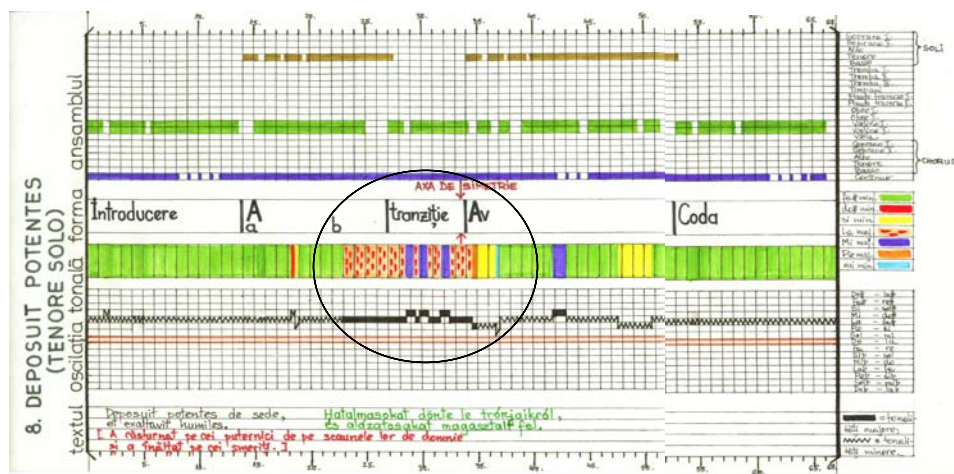
Dintre tonalitățile minore ale acestei părți se impune prin ponderea ei tonalitatea *mi minor*.

*„**mi** minor. **Declarație nevinovată a dragostei feminine**, plâns **fără mârâit**, **suspinul** însoțit de câteva lacrimi, apropiata **speranță** a celei mai pure fericiri prin rezolvarea în **do** major se înscriu în perimetrul acestei tonalități. Întrucât de la natură îi este dată doar o singură culoare (este vorba de singurul ei diez, n. t.), această tonalitate poate fi comparată cu o fată îmbrăcată în alb, cu o fundă trandafirie la piept. Din această tonalitate*

se trece cu o nespusă graţie în tonalitatea de bază ***do*** *major, care dă inimii şi urechii cea mai deplină împăcare"* – spune în ideile sale estetice asupra artei sunetelor Chr. Fr. D. Schubart.[4]

Partea nr. 8 – *Deposuit potentes*, formal se împarte în două secţiuni **A** şi **Av** – cu *Introducere* şi *Coda*, cele două secţiuni fiind legate printr-o tranziţie. Secţiunea **A** se împarte în două subsecţiuni **a** şi **b**. Subsecţiunea **a** prelucrează prima parte a frazei de text: *Deposuit potentes de sede*, iar subsecţiunea **b** prelucrează a doua parte a frazei de text: *et exaltavit humiles*. Cele două subsecţiuni relevă în succesiunea lor un contrast tonal de relativă, subsecţiunea **b**, sub influenţa cuvântului ***exaltavit*** modulând în *La major* (relativa majoră a tonalităţii principale a părţii – *fa # minor*).

Ex. 3



Partea nr. 12, formal se împarte în două secţiuni, **A** şi **B**, ale căror finaluri sunt marcate de două coroane. Textul poetic se împarte de asemenea în două fraze:

1) *Mărire Tatălui şi Fiului şi Sfântului Duh.*
2) *Cum a fost la început şi acum şi pururea şi în vecii vecilor, Amin.*

Secţiunea **B**, ca şi expresie directă a părţii de frază *„Cum a fost la început..."* readuce neschimbate primele 3 măsuri ale părţii de început *Magnificat*, urmând ca în continuare până la sfârşit să fie prelucrat materialul tematic al aceleiaşi prime părţi.

Secţiunea B a părţii nr. 12 reprezintă astfel CODA ÎNTREGII LUCRĂRI, având totodată şi rol de rotunjire a formei.

[4] Schubart, Chr. Fr. D., *op. cit.*, traducere, p. 325-326.

Ex. 4

Nr. 1 **Nr. 12**

Concluzie

Magnificat de J. S. Bach, lucrarea de referință pentru acest gen în epoca barocului muzical, reprezintă o lucrare ce are o dramaturgie a formei, o dozare dramaturgică a textului poetic, o dramaturgie a tonalităților, a utilizării instrumentelor şi a programatismului ilustrativ (aşa-numit „naiv”) foarte conştient şi intenționat realizată. Ea reprezintă una dintre cele mai frumoase expresii ale sublimului în muzică.

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ:

Knapp, Janet, *Magnificat*, in: *The New Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1995, p. 464-465.

Steiner, Ruth – Kirsch, Winfried – Bullivant, Roher, *Magnificat*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London, 1992, vol. 11, p. 495-500.

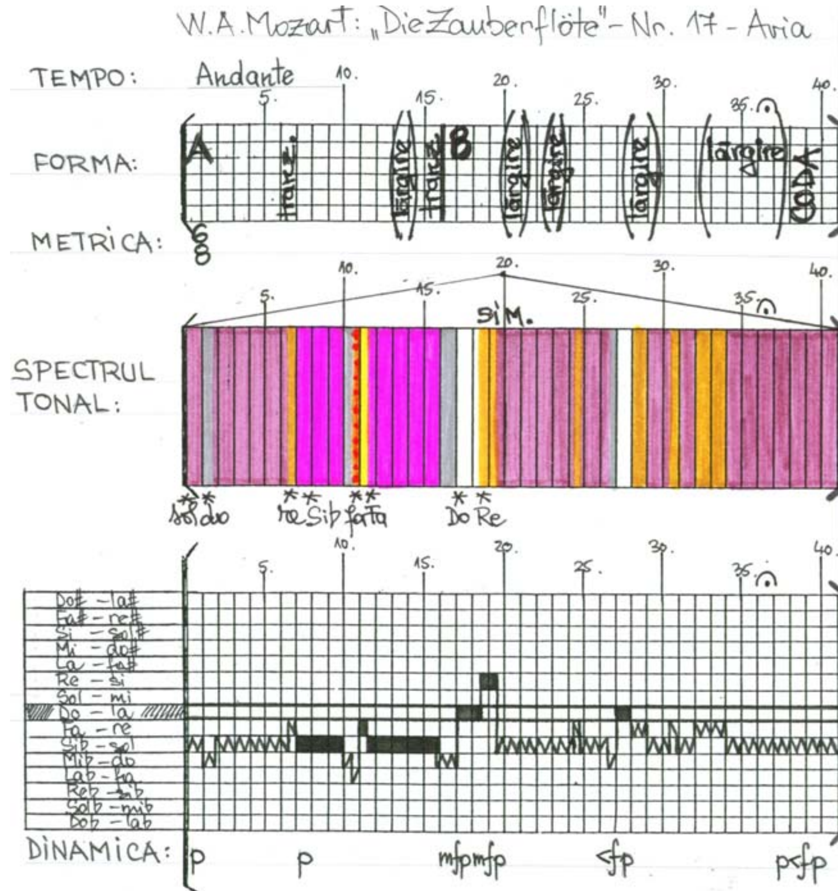
Tovey, Donald Francis, *Bach. Magnificat*, in: Tovey, Donald Francis, *Essays in musical analysis*, Oxford University Press, London, 1968, vol. V, *Vocal music*, p. 50-60.

Dramaturgia ariilor operei *Flautul fermecat* de W.A. Mozart, în oglinda caracterului personajelor principale

Cele nouă arii din creația mozartiană *Flautul fermecat* aduc în discuție caracterele personajelor principale, stabilind legături puternice şi puncte de contrast între acestea – prin studiul dramaturgiei interioare.

Analizând spectrele tonale, se remarcă o preferință pentru tonalitățile majore (în mod special pentru bemoli). Tonalitate minoră predominantă întâlnim doar în aria Paminei (*sol minor*). Toate celelalte arii arată intenții clare, exprimă dorințe concrete, rugăciune chiar – emanând un aer de siguranță – mai puțin aria Paminei, în care *sol minorul* aduce tristețea, nemulțumirea, indispoziția create de un plan neizbutit.

Ex. 1 – Aria Paminei



Suspinul Paminei este foarte bine conturat şi din punct de vedere al formei muzicale (**A B**) – în secţiunea **B** întâlnind o serie de lărgiri interioare, exterioare – cu o întindere mică (2-3 măsuri) – ce aduc lupta interioară, dorinţa reîntoarcerii. Sunt prezente două accente dinamice în măsurile 17 şi 19 – ce preced izbucnirea durerii: *„Vezi, Tamino! Plâng amarnic, Pentru tine, dragul meu!”*.

Dinamica ariei este constantă, ea porneşte din *piano*, autorul menţinând pe tot parcursul ariei o atmosferă parcă de stingere de durere a unei vieţi.

Aria Paminei apare ca fiind singura ce nu caracterizează în mod special un personaj, ci o situaţie – stingerea vieţii Paminei, provocată de durerea dragostei pentru Tamino. Apare problema Paminei ca personaj – putând fi considerată singurul **caracter-pretext** din operă (dintre personajele principale) – ea fiind mobilul acţiunilor lui Tamino, reflecţia acestuia, poate chiar viaţa lui.

Toate celelalte arii din această operă şi din creaţia mozartiană în general aduc însă caracterizări de personaje.

*

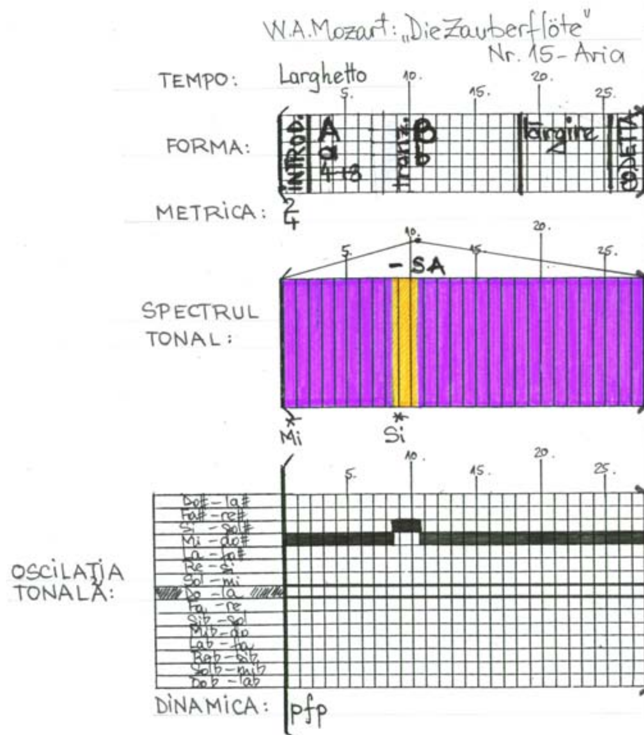
Privind corespondenţele în ansamblu, se mai constată o legătură, din punct de vedere al tempoului, între aria lui Tamino şi aria lui Sarastro (*„In diese heil'gen Hallen”*) – *Larghetto*.

Ex. 2 – Aria lui Tamino

Având la bază acest tempo, Tamino îşi cântă dragostea, dovedind chiar şi prin prezenţa *Mi b major*-ului (ce simbolizează aici atât puterea dragostei cât şi o reculegere pioasă, o convorbire intimă cu Dumnezeu – cei trei bemoli indicând Sfânta Treime) – o putere de transcendere a iubirii, care pentru el reprezintă o şansă spre împlinirea spirituală, cheia iniţierii.

Planul dinamicii acestei arii reprezintă o stare constantă până în clipa în care se ridică problema iubirii – momentul întrebărilor aduce cu sine o serie de nuanţe *fp* în cadrul unei măsuri, repetat. Pauza generală (G.P.) din măsura 44 reprezintă un punct culminant în acumularea unei tensiuni – dorinţa de a o vedea, proiecţia chipului ei, aduce după sine un moment de linişte, după care Tamino se desprinde de real, ajungând să o vadă chiar: *„I-aş spune dor şi încântare, Şi-apoi s-o strâng la piept cu ardoare...”* (începând din măsura 45).

Ex. 3 – Aria lui Sarastro („*In diese heil'gen Hallen”*)



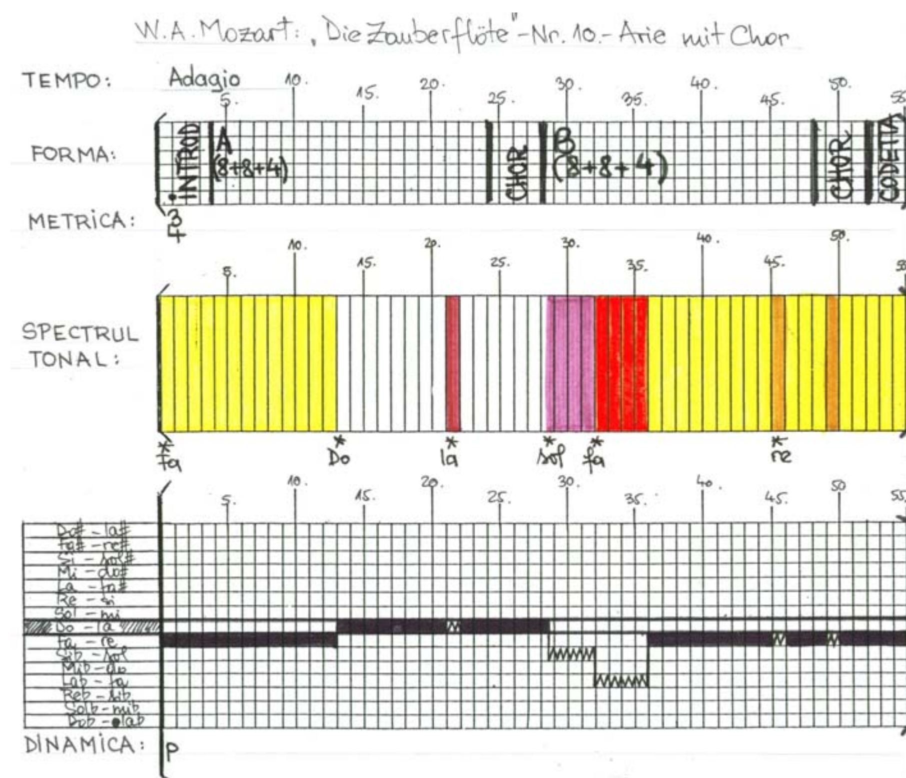
Legătura cu aria lui Sarastro, prezentă şi pe planul tempoului *Larghetto*, se face prin acest mod de transcendere al iubirii, Sarastro punând aici problema dragostei ca mântuire, cale spre împlinirea spirituală, spre rai. Dragostea, cheia iniţierii lui Tamino, cale spre împlinire spirituală, mântuire, la Sarastro – creează o foarte puternică legătură între spiritualitatea celor două personaje, sugerând raportul de maestru – ucenic.

Aria *„In diesen heil'gen Hallen”* – foarte echilibrată din punct de vedere tonal (*Mi major*) aduce o întrebare în măsurile 9, 10 prin prezența *Si major*-ului care, într-un context radios, echilibrat, strecoară simbolul pasiunilor violente (*Si major* aduce după sine culori sonore stridente – mânia, gelozia, nebunia, disperarea, povara inimii). Se pune problema lui Sarastro ca personaj pozitiv ce ascunde o pată întunecată, foarte bine mascată în contextul dramaturgic al ariei (fără suport de text, doar orchestral).

*

Prima arie a lui Sarastro (*„O Isis und Osiris”*), singura în tempo *Adagio* – reprezintă o rugăciune, moment de linişte după judecarea lui Tamino, în care tonalitățile principale sunt *Fa major* (simbol al acceptării, liniştii) şi *Do major* (care aici reprezintă omul, simplitatea, monumentalitatea existenței umane). Este o laudă adusă puterii de luptă a omului, putere dobândită cu bunătatea zeilor. *Sol minor* şi *fa minor* sunt prezente într-un scurt pasaj în care apare posibilitatea unor greutăți, poate a unei nereuşite – *„Rodu-ncercării fă-i să-l vadă, iar de va fi cumva să cadă, ...”*.

Ex. 4 – Aria lui Sarastro (*O, Isis und Osiris”*)

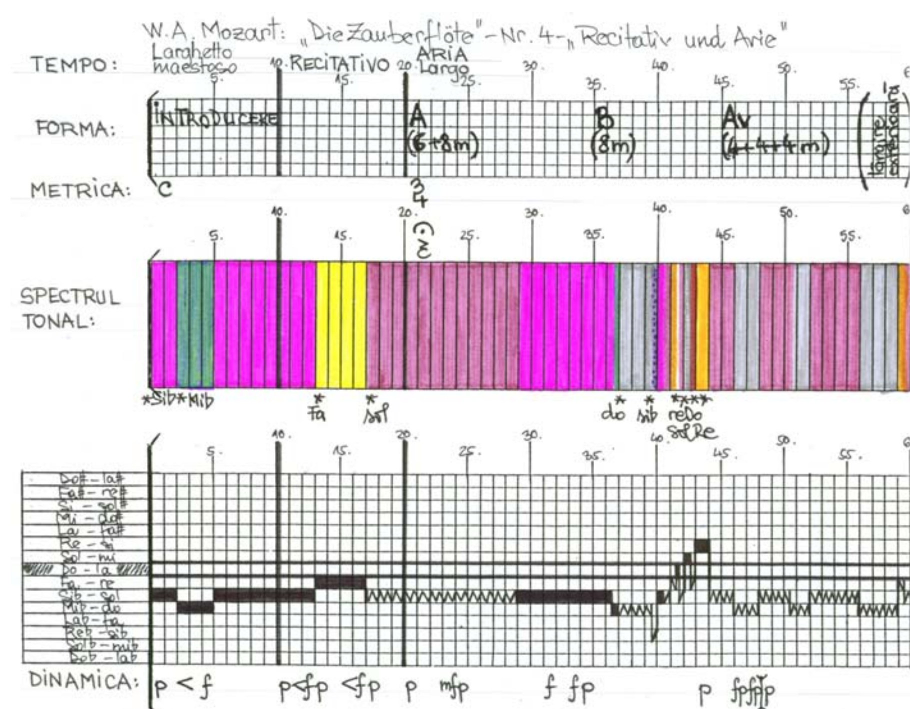


Foarte echilibrată din punct de vedere al formei (bistrofic – **A B** ce aduce o simetrie: **A** = 28 măsuri, **B** = 27 măsuri) şi al dinamicii – un *piano* permanent fără nici o oscilație, aria are ca metrică varianta ternară – ¾ - prezentă doar aici şi în prima arie a Reginei Nopții, în secțiunea mediană – pare să fie un privilegiu al celor două „chipuri regale", reprezentând o puternică interiorizare (metrul ternar 6/8 apare şi la Pamina – durere, interiorizare, ca şi la Regina Nopții, prima arie, secțiunea mediană, - aici are loc şi o comunicare mamă – fiică). Tot în măsura 6/8 este şi secțiunea a 2-a a ariei lui Papageno (nr. 20 – *„Ein Mädchen..."*) unde tumultul dorințelor generează o durere: *„...De moarte mă voi supăra"*.

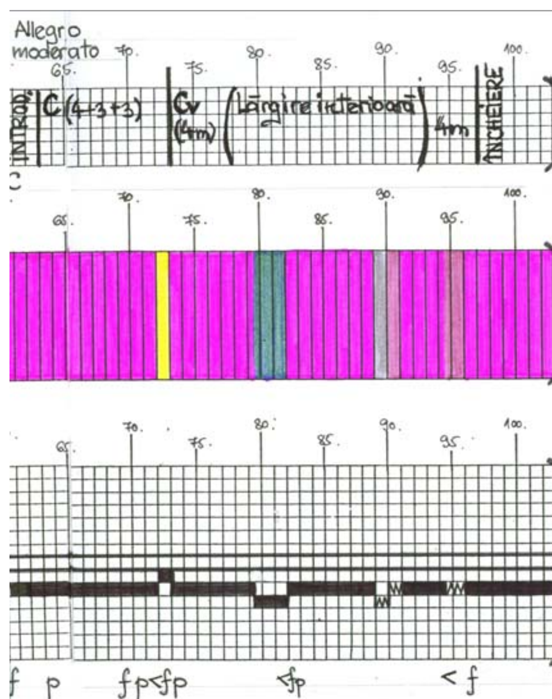
*

Cele două arii ale Reginei Nopții aduc după sine chipul unui personaj impulsiv, plin de nevoia de dominare.

Ex. 5 - Aria Reginei Nopții



Continuare grafic:



Prima arie este împărțită în 3 secțiuni – *Larghetto maestoso* (Recitativ) şi *Largo, Allegro moderato* – şi începe cu un *Si b major* – tonalitate a iubirii senine, a cugetului curat, speranței, dorinței spre o lume mai bună – tonalitate ce domină întreaga arie. Mozart, din punct de vedere dramaturgic alcătuieşte aici un contrast puternic cu dezvoltarea viitoare a personajului, însă se încadrează în ceea ce situația dramaturgică impune – Regina Nopții îl convinge pe Tamino că ea are sufletul curat, îndurerat, dornică de a aduce o situație mai bună în cazul Paminei. Şi aşa şi este, însă apar momente de *sol minor* care par să-i trădeze gândurile ascunse – aceste intervenții pot fi considerate ori nemulțumire, descurajare, ori durerea în urma unui plan neizbutit, scrâşnetul de mânie şi silă (*„Mâhnirea mamei poate s-o aline. Durere grea mi-a fost sortită: Fata mea dragă mi-au luat;*).

Mi b major – comunicarea divină – apare în *Introducere* şi pe lărgirea interioară din secțiunea a 3-a, indicând o stare de desprindere de real.

Alternanța momentelor imperative (secțiunile 1 şi 3, recitativul în care îi induce lui Tamino siguranța şi finalul ariei în care îi impune porunca salvării ei) cu momentele puternic interiorizate (secțiunea 2 – *Largo* – în care îşi plânge durerea, aducând scena tragică a răpirii Paminei) arată un caracter impulsiv, cu treceri bruşte în stări contrastante, dornic de a se impune şi de a controla voința celor din jur. Planul dinamic nu este atât de controversat ca şi cel al celei de a doua arii, arătând totuşi o alternanță de stări, puternică de altfel.

Forma muzicală **A – B – Av – C – Cv** nu sugerează echilibrul, iar lărgirea exterioară a secțiunii **Cv** pare halucinantă prin coloraturile propuse.

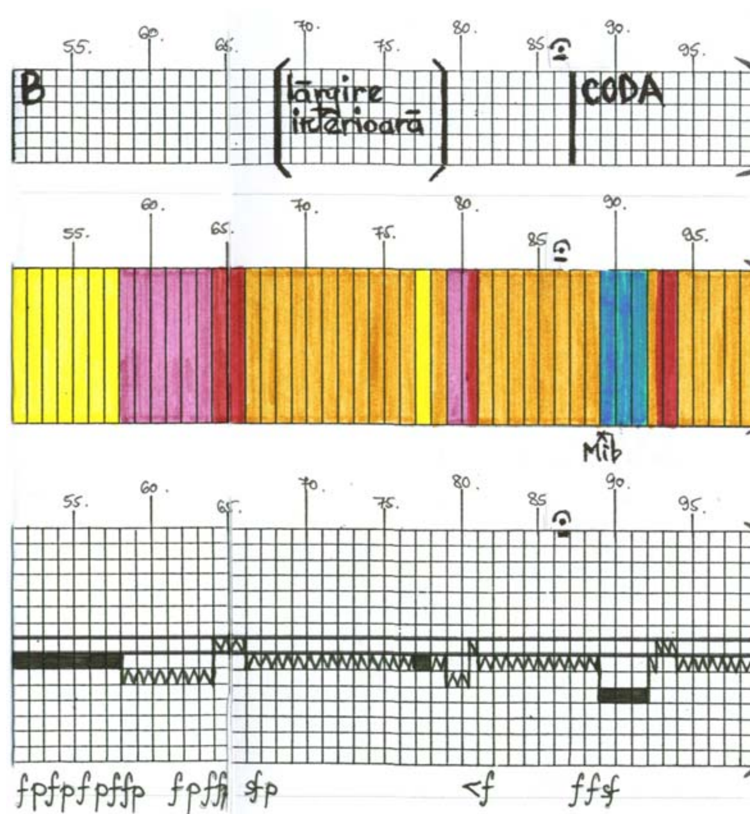
*

Cea de-a doua arie – *„Der Hölle Rache”* – prezintă tot o formă **A B** cu lărgiri exterioare şi interioare. Metrica este constantă – 4/4 – sugerând urmărirea clară a scopului propus, alături de *Allegro assai* – un tempo care impune, aducând un tumult de intenții imperative (întâlnit şi la aria lui Monostatos şi la secțiunea a 2-a a ariei lui Papageno – nr. 20).

Ex. 6 – Aria Reginei Nopții



- continuare grafic:



Tonalitățile de bază sunt *Fa major* şi *re minor*. *Fa major* întâlnim şi la Sarastro, în aria *„O Isis und Osiris"*. În aria Reginei Nopții pe *Fa major*, ea îi cere fiicei sale uciderea lui Sarastro – deci Mozart foloseşte contrastul tonalitate/stare – *Fa major* exprimând o linişte a stării clare de răzbunare, contrastant cu semnificația ei de bază, însă foarte relevant, luând în considerare legătura tonalității cu personajul Sarastro.

Re minor-ul aduce zădărnicia, feminitatea melancolică. Ura Reginei apare deci ca fiind nutrită de o puternică durere, cauzată de Sarastro. *Re minor*-ul exprimă în acest context ura ei: *„Cumplită-i ura, inima amară! (...) De mâna ta Sarastro vreau să moară, (...)"* . Lărgirea interioară din secțiunea **B** este de asemenea în *re minor*.

Sol minor („Ah, răzbunarea – aprig arde-n ea!") aduce scrâşnetul de mânie şi silă, iar *Si b major*, tonalitatea dragostei, apare pe pasajele renegării relației mamă – fiică, în mod contrastant.

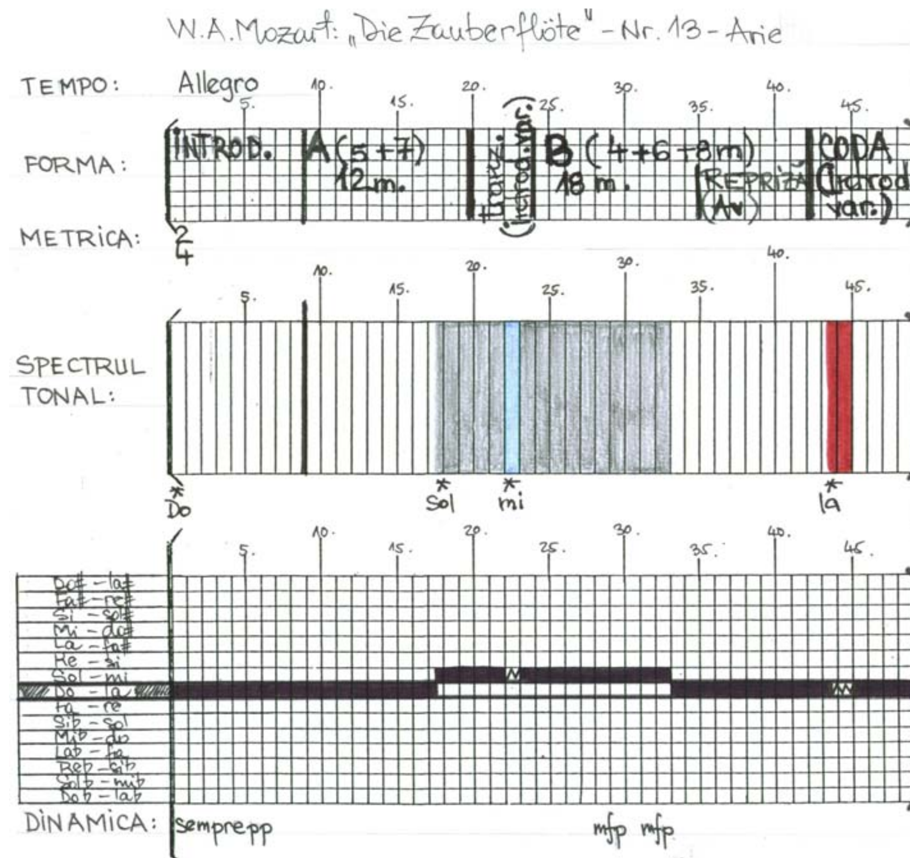
Foarte importantă este prezența *Mi b major*-ului în *Coda* exprimând fuziunea cu divinul, exprimat prin textul: *„Vreau, vreau, vreau răzbunare"*.

O linie contrastantă a planului dinamic este permanent prezentă, mai puțin în pasajele de coloratură, subliniind furia personajului, alternanța *forte* – *piano* acumulând o puternică tensiune, din nevoia Reginei de a se impune, de a domina.

O tensiune asemănătoare este cea generată de planul dinamic mult prea stabil *(forte)* al ariilor lui Sarastro – ambele personaje țintind astfel același lucru însă în maniere diferite.

Tempoul *Allegro* îl întâlnim şi la Monostatos, în aria sa foarte stabilă din punct de vedere al metricii (2/4) şi al dinamicii (*ff*). Forma ariei este bistrofică cu repriză (**A B**) cu *Introducere* şi *Coda*.

Ex. 7 – Aria lui Monostatos



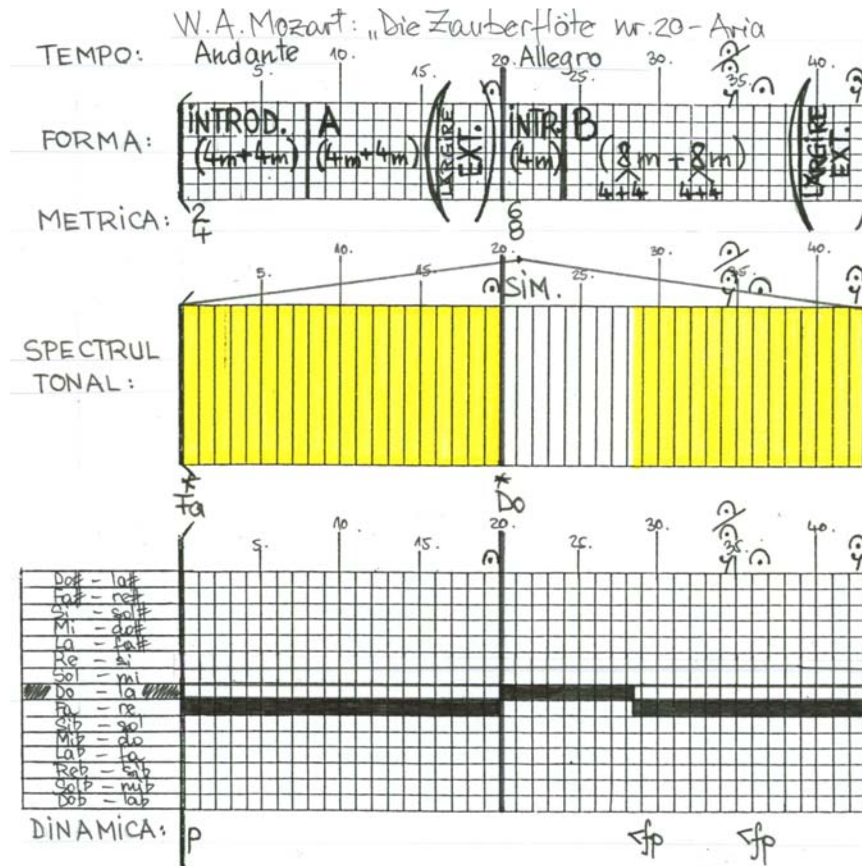
Tonalitățile de bază *Do major* (simbol al simplității, naivității, limbajului copilăresc) şi *Sol major* (rustic, idilic, emoție duioasă) aduc atât primitivitatea caracterului lui Monostatos cât şi o imagine comică a situației în care maurul greoi şi simplu, are emoții gingaşe de iubire.

Tempoul alert – *Allegro* – sporeşte comicul situației, aducând cu sine haosul din Monostatos, o avalanşă de intenții pe care speră să le soluționeze cât mai bine.

Forma muzicală are un echilibru adus de simetria *Introducere – Coda orchestrală*, ce încadrează forma bistrofică **AB** cu repriză, reproducând tema muzicală simplă, cu un aer precipitat şi primitiv.

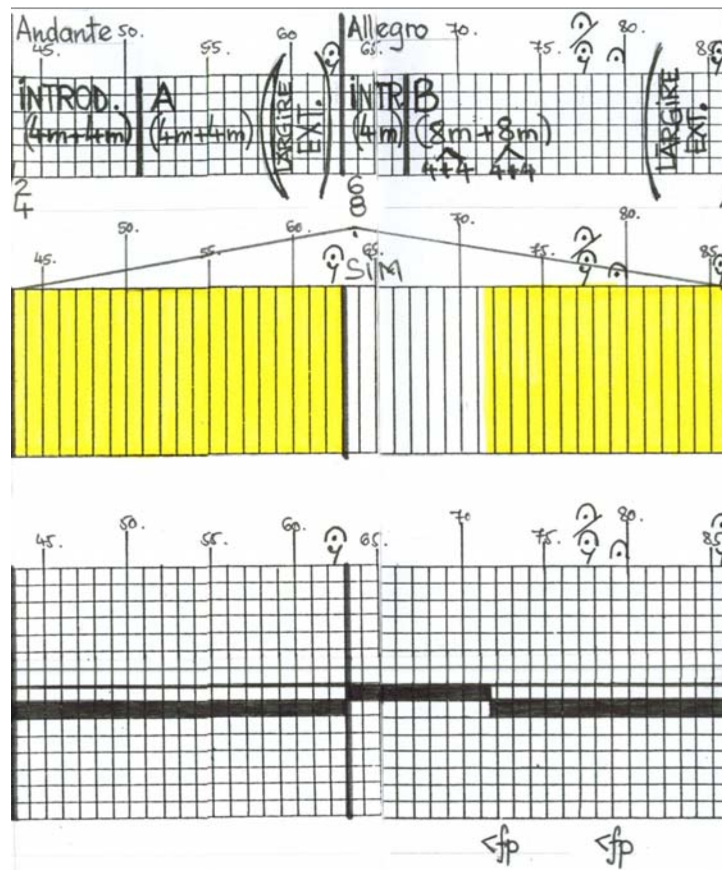
Ca şi tempo (*Allegro*) şi arie de stare, aceasta face legătura cu aria lui Papageno (nr. 20 – *„Ein Mädchen...”*) – secțiunea a 2-a, în care Papageno se grăbeşte să-şi spună toate dorințele, readucând astfel acea avalanşă de intenții, dornice de o soluționare rapidă.

Ex. 8 – Aria lui Papageno

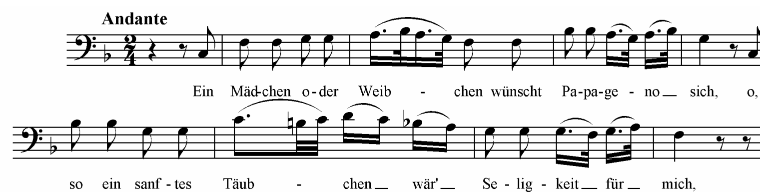


Personajele se înrudesc ierarhic – ambii fiind telurici (însă Papageno capătă „finețe” prin învățătura lui Tamino), şi ambii nutrind dragostea perechii lor.

- continuare grafic:

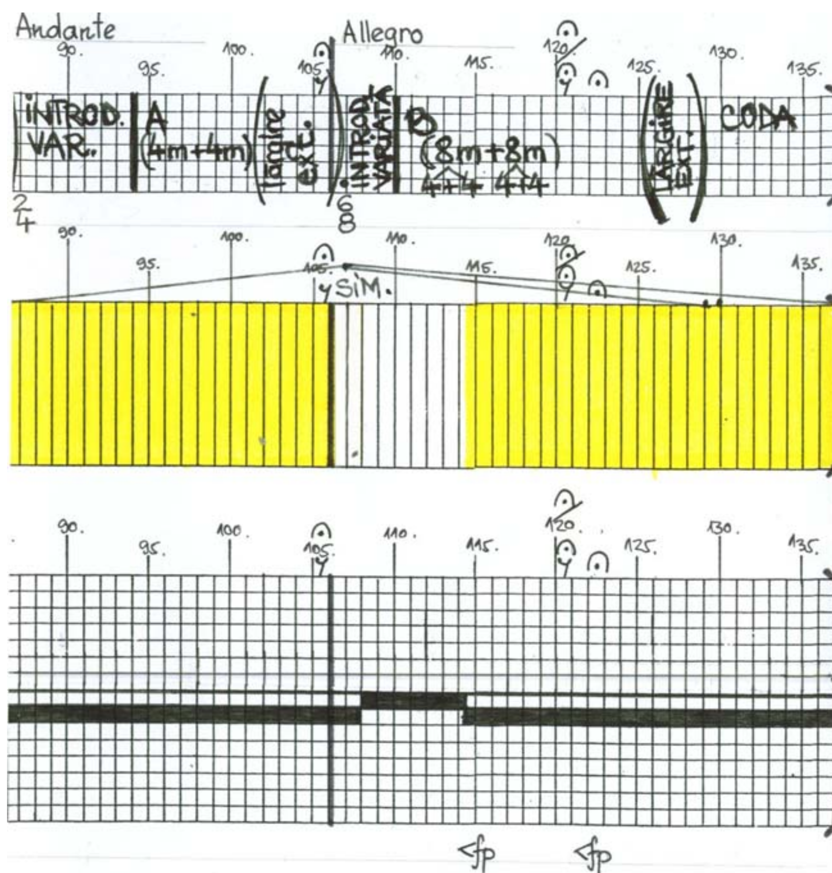


Linia melodică a lui Papageno este însă mult mai fin elaborată, aducând ludicul şi nu primitivul:



Partea dinamică a ariei lui Monostatos aduce două momente de accent (*mfp*) pe cuvântul *„Ich”* punând în evidenţă dorinţa de egocentrism generată de un puternic complex de inferioritate, de frustrare, dragostea lui fiind focalizată ca un scop egoist.

- continuare grafic:



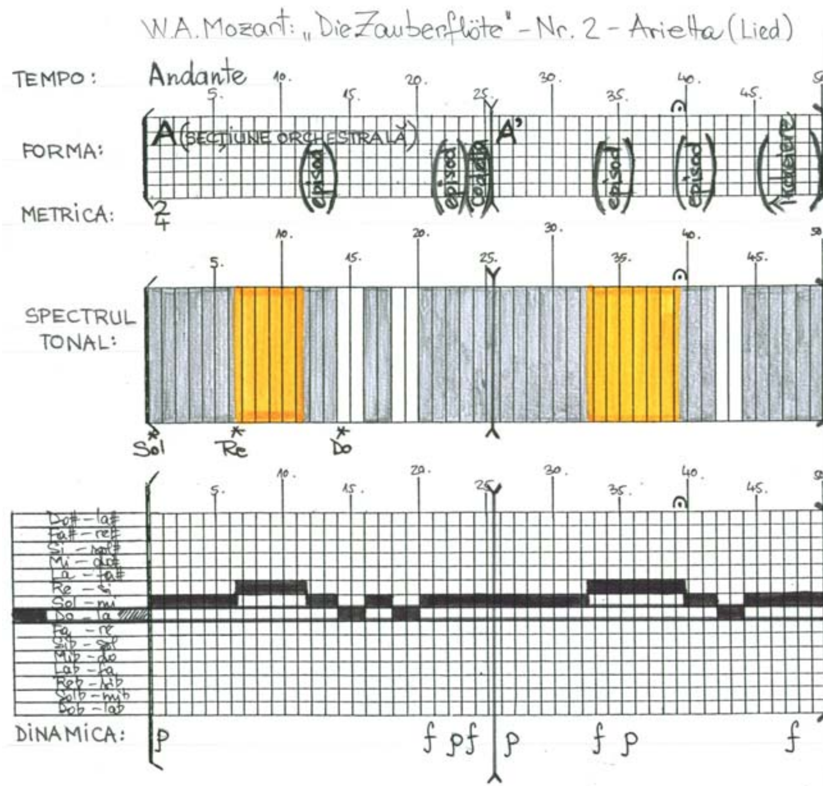
Partea dinamică a ariei lui Papageno aduce tot două momente de accent (*fp*) însă ca final (culminație de frază melodică), punând accent pe nevoia lui de împărtăşire a dragostei (*„de m-ar săruta” –* ***fp****; „să te bucuri de trai” –* ***fp***).

Echilibrul ariei lui Papageno este adus şi de dublarea secțiunii *Allegro* (8 + 8 măsuri) față de cea *Andante* (4 + 4 măsuri) – dat fiind tempoul impus, creând o senzație de confort chiar dacă în secțiunea a 2-a starea lui Papageno se precipită.

Andante – stabil, unitar ca tonalitate (*Fa major* = linişte), metrică (binar 2/4), tempo, dinamică (*p*) şi text, arată un caracter simplu, onest, constanța sa de a urmări un singur mare scop – *„O scumpă nevestică”*. Contrar ariei lui Monostatos, acest *Andante* aduce echilibru şi candoare contextului. Secțiunea *Allegro* – în *Do major* şi *Fa major*, foarte echilibrată tonal, aduce prin *Do major* limbajul copilăresc, simplu al gândurilor lui Papageno.

La fel de echilibrată este şi prima sa arietta (lied), în metru binar (2/4) şi cu o dinamică relativ constantă (un singur accent de *forte* – un altul pe secţiunea orchestrală, în final).

Ex. 9 – Arietta lui Papageno



Tonalităţile de bază sunt *Sol major* – rustic, idilic, sugerând o fire sinceră – şi *Re major* – strălucitor, optimist, alături de *Do major* – limbaj copilăresc, naiv, simplu, ajută în zugrăvirea caracterului lui Papageno, un personaj desprins din *Commedia dell'Arte*, plin de viaţă.

Tonalităţile preferate de Mozart sunt cele majore, cu bemoli, doar Monostatos fiind *Do major*, metrica preferată: binară 2/4.

*

În această operă Mozart reuşeşte să creeze o lume fantastică, cu legături surprinzătoare între personaje, aducând o perfectă fuziune în plan dramaturgic a elementelor tonale, de metrică, formă, tempo şi dinamică.

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ:

Alexandra, Liana, *Componistica muzicală - un inefabil demers între fantezie şi rigoare*, Universitatea de Muzică, Bucureşti, 1999.

Darvas, Gábor, *A zenekari muzsika mühelytitkai*, Ed. Zeneműkiadó, Budapest, 1960.

Darvas, Gábor, *Bevezető a zene világába. Zenei formák,* Zeneműkiadó, Budapest, 1968.

Degen, Helmut, *Handbuch der Formenlehre, Grundsätzliches zur musikalischen Formung,* Ed. Bosse, Regensburg, 1957.

Desportes, Yvonne - Bernaud, Alain, *Manuel pratique pour l'approche des styles, de Bach à Ravel,* Gérard Billandot Éditeur, Paris, 1979.

Dickinson, George Sherman, *A handbook of style in music,* Ed. Da Capo Press, New York, 1969.

Frank, Oszkár, *A funkciós zene harmónia és formavilága,* Zenemükiadó, Budapest, 1973.

Frank, Oszkár, *Formák, műfajok a barokk és klasszikus zenében*, A szerző magánkiadása, Budapest, 1996.

Gárdonyi, Zoltán, *A zenei formák világa,* Magyarkórus kiadó, 1949.

Gárdonyi, Zoltán, *Elemző formatan,* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1963.

Herman, Vasile, *Bazele teoretice ale studiului formelor muzicale,* Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1985.

Leibowitz, René, *L'évolution de la musique de Bach à Schoenberg*, Edition Correa, 1951.

Lesznai, Lajos, *Az ismétlésről,* In: *Magyar Zene,* Zenetudományi folyóirat, 1966/2, p. 169-175.

Mazel, L., *Construcţia compoziţiilor muzicale,* Ed. Muzghiz, Moscova, 1960.

Riemann, Hugo, *Handbuch der Gesangs-Komposition*, Ed. Max Hesse, Berlin, 1921.

Schoenberg, Arnold, *Fundamentele compoziţiei muzicale*, Editura Institutului Naţional pentru Societatea şi Cultura Română, 1998.

Schubart, Christian Fr. D., *O istorie a muzicii universale. De la începuturi până în secolul al XVIII-lea,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1983.

Tovey, Donald Fr., *The form of music*, Oxford University Press, 1967.

Sensibilizarea muzicală a baladescului
în liedurile lui Franz Schubert
– *Erlkönig* –

Genul de **baladă** în literatură reprezintă un poem epic, narativ, bazat pe teme istorice, eroice, legendare, fantastice, având o rădăcină puternic ancorată în folclor. De obicei sunt creații anonime şi colective totodată, dimensiunea lor fiind mai redusă decât cea a poemelor epice, neavând nici caracterul de frescă al acestora. Originea baladei se situează în Evul Mediu, inițial desemnând un cântec întovărăşit de dans. Denumirea provine din limba franceză – *ballade* (dans) şi italiană – *ballata* (dans), *ballare* (a dansa).

*

Balada *Erlkönig* de Johann Wolfgang Goethe face parte din poemul în versuri *Die Fischerin*, fiind compusă în anul 1782. În însemnările sale scenice, autorul îşi introduce astfel opera: *„Pe marginea râului, sub arini înalți, ici colo colibe de pescari; noapte, linişte. La un foc micuț oale, în jur plase, unelte de pescuit. Dortchen (lucrează, şi în acelaşi timp cântă): «Wer reitet so spät...»”*[5]

Ca şi concepție scenică, balada *Erlkönig* poate fi asemuită cu *Margareta la vârtelniță*. Ambele personaje feminine sunt preocupate de o muncă manuală monotonă şi în acelaşi timp cu o atitudine firească cântă. (Textul integral al baladei, în traducere – vezi ANEXA 1, ataşată studiului de față).

*

În cele aproximativ 600 de lieduri ale lui Franz Schubert, un număr însemnat sunt compuse pe versuri de Goethe. Limpezimea gândurilor exprimate în poeziile lui Goethe, acuratețea exprimării, sentimentul profund de care sunt pătrunse, toate acestea au dat un impuls hotărâtor creației lui Schubert.

*

Liedul *Erlkönig* a fost compus în anul 1815, la acea dată Franz Schubert fiind în vârstă de 18 ani. În cadrul creației sale lucrarea este numerotată cu opus 1, cu toate că nu acest lied este prima lui compoziție scrisă. Prima ediție a liedului datează din anul 1821.

Lucrarea îmbracă forma unei structurări în lanț, conținutul muzical fiind în strânsă legătură cu textul poetic. Astfel, având aspectul constructiv al unor cuburi, distingem următoarele elemente constitutive:

---

[5] Dieskau, Dietrich Fischer, *A Schubert dalok nyomában. Születésük, világuk, hatásuk* (Pe urma liedurilor lui Schubert. Naşterea, universul, efectul lor), Gondolat kiadó, Budapest, 1975, p. 64.
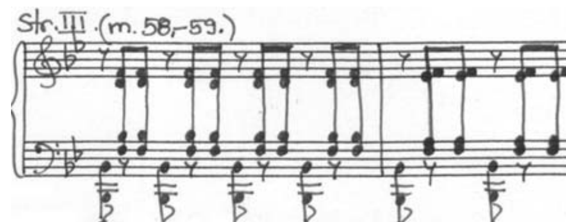
1) pe de o parte există fondul ritmic al unei pulsații continue, materializat printr-un *ostinato* de triolete ce persistă de la prima până la ante-penultima măsură, unde se dizolvă într-un *recitativo*. Acest fond ritmic are rolul de a crea atmosfera de tensiune interioară a liedului, dar în acelaşi timp el creează şi un efect onomatopeic, sugerând şuieratul vântului, precum şi mişcarea continuă a celor două personaje reale, tragice: tatăl şi copilul. Acompaniamentul tipic se prezintă sub forma unor acorduri repetate:

Ex. 1
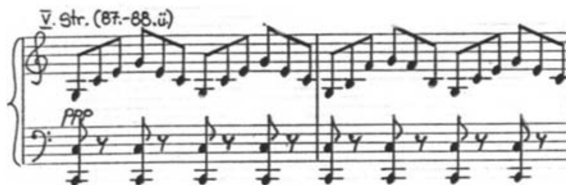


Acest acompaniament suferă schimbări doar în strofele unde intervine în discurs Erlkönig, astfel:

Ex. 2



Ex. 3



În strofa a V-a, alternarea arpegiilor ascendente şi descendente din partida de pian, sugerează într-o manieră foarte plastică cuvântul „a legăna" din textul poetic.
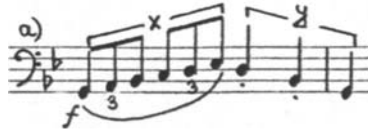
Această pulsație ritmico-armonică permanentă asigură **continuitatea** componistică. Însăşi acompaniamentul pianistic nu este însă conceput pe strofe. Cele două intervenții de mai sus ale lui Erlkönig pot fi considerate ca fiind secțiuni de alura cupletului din forma de rondo, strofa literară a VIII-a devenind *Coda* (precum analizează forma baladei Dietrich Fischer Dieskau). Dar, după părerea noastră plierea formei pe tiparul de rondo este forțată. Acestei exagerări i se opune pe de o parte continuitatea pe care o sugerează acompaniamentul, chiar şi în acele secțiuni în care îşi schimbă profilul de ostinato, iar pe de altă parte, stroficitatea **în lanț** a partidei vocale. Muzica se

subordonează deci textului literar, urmărind ca prin modalităţile şi resursele ei expresive, formale şi timbrale să plasticizeze cât mai mult textul poetic.

2) deasupra acestui fond ritmico-armonic se suprapun 3 elemente leitmotivice:
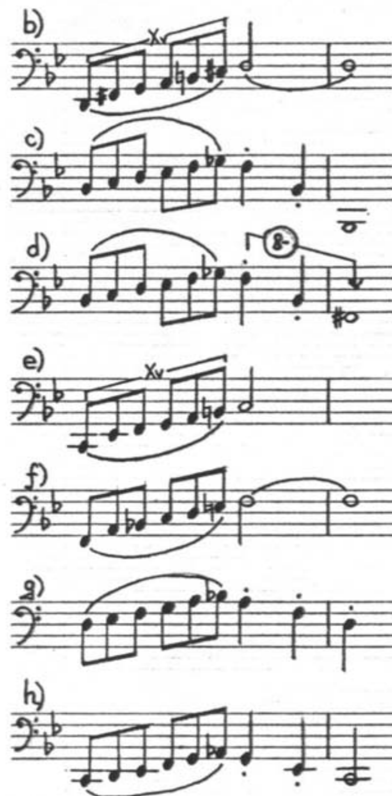
a) **motivul călăritului** (denumirea am preluat-o de la Dietrich Fischer Dieskau):

Ex. 4



Un aspect important la acest motiv, remarcăm faptul că el apare întotdeauna în registrul grav; profilul său melodic, pe parcursul liedului îmbracă următoarele aspecte:

Ex. 5



Însumând toate aceste variante observăm că motivul este supus la 3 procedee de variaţie:

1) transpoziţia tiparului iniţial, fără modificarea profilului melodic (vezi variantele **g** şi **h**);
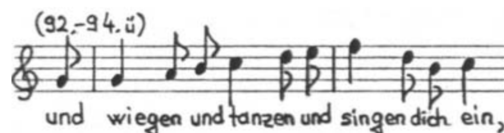
2) transpoziţia variată şi înlocuirea celulei **y** printr-un sunet de pedală (vezi variantele **b, e, f**) ce urmează în ordinea succesivă a scării celulei **x**, fără s-o replieze;

3) transpoziţia şi totodată variaţia celulei **y** prin lărgire intervalică (vezi variantele **c** şi **d**).

Motivul alăturat punctează *Introducerea*, acompaniamentul strofelor I şi II, tranziţia spre strofa a VII-a, precum şi acompaniamentul ultimei strofe - VIII.

În momentul secțiunii de aur pozitive (+S.A.) a liedului acest leitmotiv este preluat într-o formă variată de către partida vocală **(caz unic pe parcursul liedului!)**:

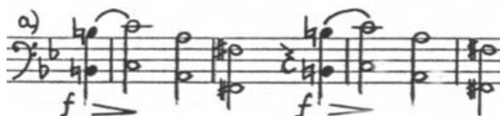
Ex. 6



b) din diminuarea intervalică şi augmentarea ritmică a celulei **y** a *Motivului călăritului*, Schubert obține alte două leitmotive:
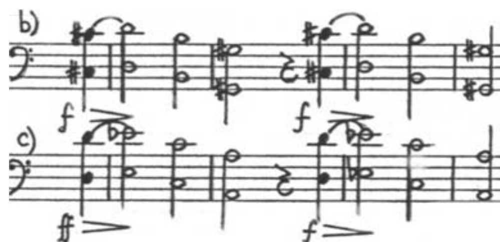
- un **motiv de evidențiere dramatică**:

Ex. 7



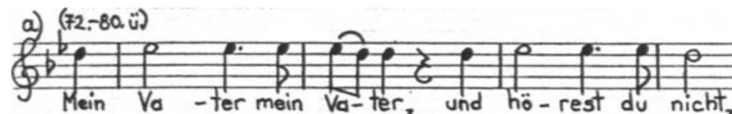
Acest motiv este utilizat de asemenea numai ca suport armonic. El apare doar de trei ori, urmărind o evoluție gradată, o dată prin transpoziție la o secundă mare ascendentă, apoi prin transpoziție la o terță mică superioară. Gradația serveşte în acest caz unui scop dramaturgic de intensificare a tensiunii. Îl întâlnim în strofele IV, VI şi VII:

Ex. 8
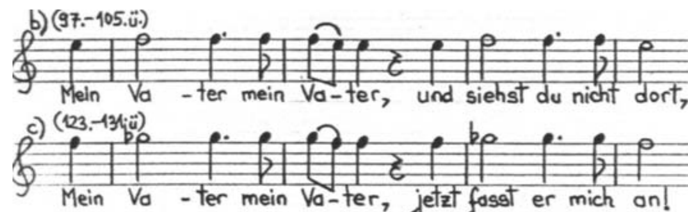


c) **Motivul suferinței** (sau al plânsului estompat):

Ex. 9



Acesta apare de fiecare dată în suprapunerea motivului prezentat anterior, şi numai în partida vocală, sugerând foarte plastic plânsul sughițat al copilului, ce se adresează tatălui său:

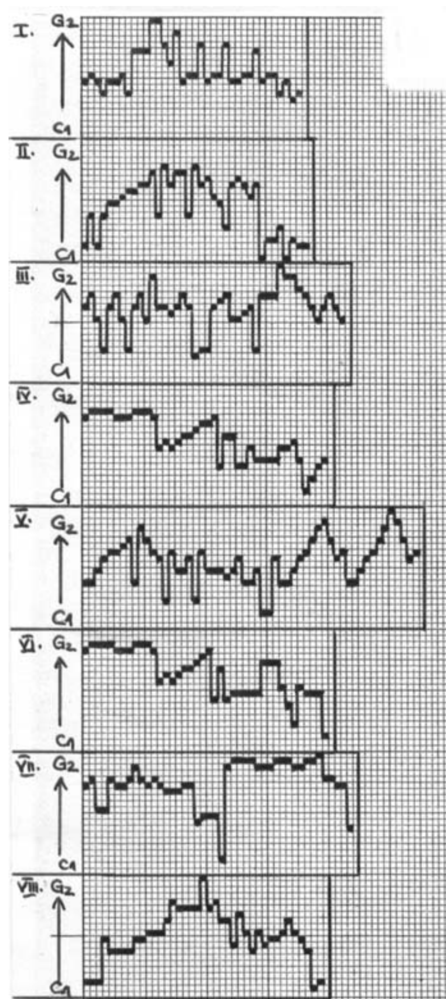
Ex. 10



Trebuie să remarcăm aici şi faptul că Schubert utilizează simbolistica intervalelor. Astfel, din exemplele de mai sus rezultă că intervalul caracteristic al copilului în acest lied este **secunda mică!**

În vederea vizualizării cât mai sugestive a profilului melodic al vocii cântate, propunem proiectarea înălțimilor sonore pe hârtie milimetrică:

Ex. 11



Din acest grafic reiese foarte clar asemănarea ca profil general a strofelor:

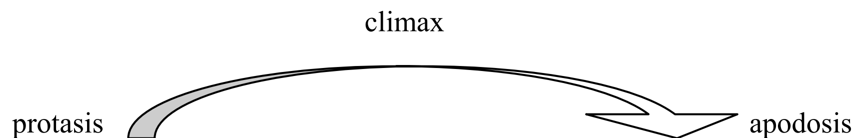
- IV şi **VI** – ambele constituind o cădere vizibilă, o diagonală ce coboară din colțul stâng superior spre colțul drept inferior. Ataşăm ca paralelism dramaturgic textul acestor strofe:

„Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht?
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind.-

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am dürstern Ort?
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau;
Es scheinen die alten Weiden so grau.-„

- strofa **VII** – ne oferă oarecum imaginea inversată a strofei a VI-a (versurile 1 şi 2 / VI corespund cu versurile 3 şi 4 / VII, iar versurile 3 şi 4 / VI corespund cu versurile 1 şi 2 / VII). O corespondență asemănătoare se poate trasa şi între strofele VII şi IV. Deosebirea constă în faptul că strofa a VII-a se menține melodic constant în partea superioară a graficului, având două coborâri bruşte. În felul ei este totuşi unică. Are asemănări cu alte strofe, dar în acelaşi timp îşi păstrează individualitatea.

- **I, II** şi **VII-** toate cele trei strofe sugerează expresia vizuală a unui masiv de stâncă, urmărind legea construcției sub forma următoare:



- III şi **V** – aduc de asemenea vizibile asemănări în profilul lor. În strofa a V-a Schubert recurge la repetarea versului: *„und wiegen und tanzen und singen dich ein!”*. În textul literar original, această repetare nu există. În cadrul repetării versului, unica variație melodică o reprezintă ridicarea punctului culminant cu o secundă mare. Acest vers reprezintă, după cum am mai amintit, preluarea în partida vocală a **motivului călăritului**, deci secțiunea de aur pozitivă a liedului.

*

Partida vocală nu aduce cu sine intonații grele. Printre formulele ritmice cel mai frecvent utilizate întâlnim:
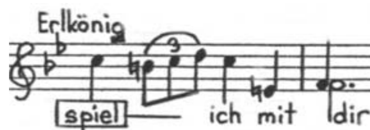
- dactilul: 𝅗𝅥 ♩ ♩ şi variat ritmic: 𝅗𝅥 ♩. ♪

precum şi raportul **3 la 1** : 𝅗𝅥. ♩

Structura ritmică urmează accentele prozodiei metrice.

Unica diviziune excepțională din partida vocală intervine în strofa a III-a, versul al doilea, unde Schubert suprapune verbului *spielen* (a se juca) un triolet a cărei linie melodică aderă la grupet:

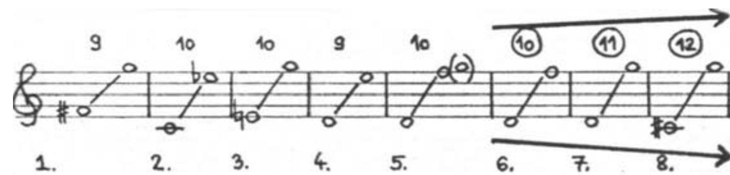
Ex. 12



Analizând comparativ ambitusurile liniei melodice a strofelor observăm că ele cuprind în mare parte intervale de nonă şi decimă. Însă, în a doua jumătate a liedului, **ca urmare a creşterii tensiunii dramatice**

Schubert extinde treptat acest ambitus, în strofa a VII-a atingând **undecima**, iar în ultima strofã **duodecima**:

Ex. 13



Ordinea de apariţie a tonalităţilor şi numărul de măsuri pe care le ocupă acestea se prezintă astfel:

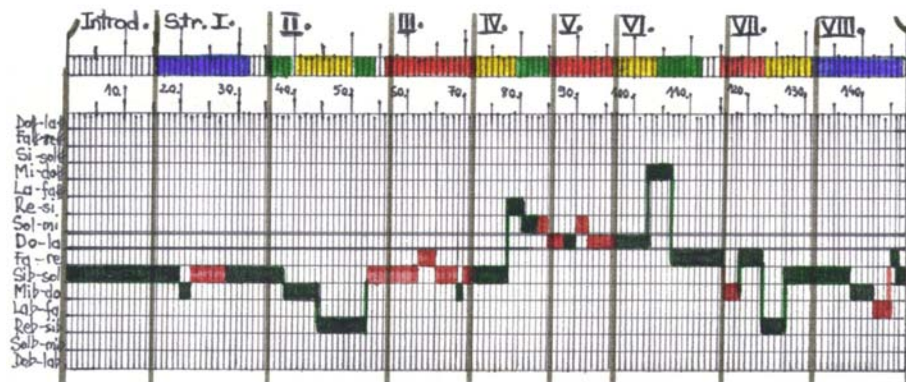
Ex. 14

1.	**sol minor**	**48,75 măsuri**
2.	do minor	13,50 "
3.	**Si b major**	**21** "
4.	si b minor	12 "
5.	Fa major	3 "
6.	si minor	2,75 "
7.	mi minor	2,25 "
8.	Sol major	4 "
9.	Do major	8 "
10.	la minor	7,50 "
11.	do # minor	4,50 "
12.	**re minor**	**14** "
13.	Mi b major	3 "
14.	La b major	3,75 "
	TOTAL	148 măsuri

În cuantificarea tonalităților se remarcă o proporționalitate semantică. Astfel, tonalitatea *sol minor* este prezentă în total în 48,75 măsuri, având o corelație de mare cantitate (21 măsuri) cu tonalitatea relativă a ei – *Si b major*. Următoarea tonalitate semnificativă este *re minor*, ea înglobând 14 măsuri. În acelaşi cadru o importanță cantitativă mai au tonalitățile *do minor* (13,50 măsuri) şi *si b minor* (12 măsuri). Celelalte tonalităţi au un rol de punctiformizare, apariția lor rezumându-se la un număr mic de măsuri.

Din evoluția tonalităților pe coloana de cvinte observăm că apogeul ascensiunii modulatorice este reprezentat de tonalitatea *do # minor* (strofa a VI-a), pe când abisalul direcționării tonale coincide cu tonalitatea *si b minor* (strofa a II-a). În ambele cazuri protagonistul discursului este copilul.

Ex. 15



> Există un echilibru deosebit şi în distribuirea spaţiului sonor pentru fiecare personaj. Naratorul domină prima şi ultima strofă; Erlkönig – strofele III şi V; iar dialogurile dintre tată şi fiu au loc în strofele II, III şi VI. Strofa a VII-a aduce în dialog figura legendară a bătrânului rege şi a tânărului copil răpit din viaţă.

=Naratorul
=Tatăl
=Copilul
=Erlkönig

=tonalități minore
=tonalități majore

Tonalităţile repartizate pe personaje:

Naratorul:	**Copilul:**
Strofa I: *sol–do–Sib–sol;* Strofa VIII: *sol–do–Lab–re–sol;*	Strofa II: *do–sib;* Strofa IV: *sol–si;* Strofa VI: *la–do#;* Strofa VII: *sib–sol;*
Tatăl: Strofa II: *sol–do;* *sib–Sib;* Strofa IV: *si–mi–Sol;* Strofa VI: *do#-re;*	**Regele:** Strofa III: *Sib–Fa–Sib–do–Sib;* Strofa V: *Do–la–Sol–Do;* Strofa VII: *Mib–re.*

Din tabelul de mai sus reiese că în discursul regelui domină tonalităţile majore (deschise la culoare). Acest fapt este deosebit de semnificativ, deoarece în cadrul liedului cel mai mult spaţiu ca număr de măsuri este ocupat de tonalităţile minore cu bemoli.

Privind relațiile semantico-estetice între text şi muzică la nivelul strofelor, bazei de tragic, simbolistica tonalităților propune *sol minor*. *Sol minor*, în funcție de etosul tonalităților reprezintă durerea singuratică, deznădejdea, lipsa oricărei speranțe. Pentru Mozart – de exemplu – *sol minor* este una din tonalitățile în care el exprimă muzical dramaticul şi tragicul.

- *„...gama **sol** minor este cea mai patetică după **fa** minor"* – spune Grétry.[6]

- *„**sol** minor, **nemulțumire, indispoziție, necazul** pentru un **plan neizbutit**, scrâşnetul din dinți al **descurajării**, într-un cuvânt, mânie şi silă."*[7]

Tonalitatea de bază a liedului *Erlkönig* este tocmai *sol minor*. Conform tradiției clasice, *sol minor* este tonalitatea de început şi de încheiere a lucrării. Din totalul de 148 măsuri, 48,75 sunt scrise în tonalitatea *sol minor*. Astfel, în strofele I şi VIII naratorul începe şi încheie discursul în această tonalitate. Întâlnim de asemenea *sol minor* la începutul strofei a II-a, însoțind cuvintele tatălui :

„Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?"

Tot în *sol minor* auzim plânsul copilului din strofa a IV-a:

„Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht
was Erlenkönig mir leise verspricht?"

Ultimele cuvinte ale copilului, înainte de a trece în neființă sunt tot în *sol minor*: *„Erlkönig hat mir ein Leids gethan"*

*

Următoarea tonalitate cu cea mai mare frecvență privind numărul de măsuri dominate este *Si b major*.

*„**Si b** major, **dragoste senină, cuget curat, speranță, dorința** unei lumi mai bune"* – spune Schubart.[8]

*„Gama lui **si bemol** este nobilă, dar mai puțin nobilă decât **do** major şi mai patetică decât **fa** major".*[9]

În *Erlkönig,* următorul vers din strofa a I-a este în *Sib*:

Naratorul: *„Er hat den Knaben wohl in den Arm"*

- semnificația: îmbrățişare, aici – gest disperat de dragoste al tatălui;

Si b major domină aproape integral strofa a III-a, susținând tonal cuvintele regelui:

*„Du **liebes Kind,** komm geh mit mir!*
(...)
*manch **bunte Blumen** sind an dem Strand"*

*

---

[6] Romain, Roland, *Grétry,* in: *Călătorie în țara muzicii*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1964, p. 231.

[7] Schubart, Ch. Fr. D., *Caracterul expresiv al tonalităților*, in: *O istorie a muzicii universale,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1983, p. 323-328.

[8] *Idem.*

[9] Romain, Roland, *idem.*

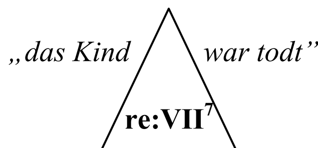
Re minor deține de asemenea un rol dramatic important în context. El își face apariția abia în strofa a VI-a. În *re minor* sunt cuvintele tatălui:

„es scheinen die alten Weiden so grau"

precum şi cuvintele lui Erlkönig:

„und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt"

Amândoi se adresează aici copilului. Este însuşi demonicul, momentul culminant al confruntării dintre real şi fantastic. În tonalitatea *re minor* se „scufundă" sonor şi acordul cu coroană din *Recitativo*-ul final (penultima măsură a liedului). Acordul se intercalează între cuvintele naratorului:



Este suficient să ne gândim la *Requiemul* lui Mozart pentru a ne da seama de caracterul tonalității *re minor*.

*

În continuare, remarcăm prezența unică a 3 tonalități de un colorit deschis (*Fa major, Do major* şi *Mi b major*). Nu întâmplător, toate cele trei tonalități se acordează cu cuvintele regelui.

Fa major: (vezi: *Simfonia VI „Pastorala"*, op. 68, de Beethoven). Schubart caracterizează tonalitatea *Fa major* prin *„amabilitate şi linişte"*.[10] Aici, regele îi vorbeşte copilului astfel:

„gar schöne Spiele spiel ich mit dir"

*

Do major: în strofa a V-a *Do major* apare ca o scordatură la secunda mare superioară față de *Si b major*-ul strofei a III-a.

„Gama do major este nobilă şi deschisă"[11]

Erlkönig, în *Do major* spune următoarele cuvinte:

„Willst, feiner Knabe du mit mir gehn?(...)
und wiegen und tanzen und singen dich ein."

*

Mi b major: *„e tonalitatea* ***dragostei,*** *a* ***reculegerii pioase,*** *a* ***convorbirii intime*** *cu Dumnezeu, cei trei bemoli ai săi sugerând Sfânta Treime."*[12]

„ Mi b major este nobilă şi patetică".[13]

---

[10] Schubart, Ch. Fr. D., *Caracterul expresiv al tonalităților*, in: *O istorie a muzicii universale,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1983, p. 323-328.

[11] Romain, Roland, *Grétry,* in: *Călătorie în țara muzicii*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1964, p. 231.

[12] Schubart, Ch. Fr. D., *idem*.

[13] Romain, Roland, *idem.*

În lied, această tonalitate însoţeşte următoarele cuvinte rostite de Erlkönig:

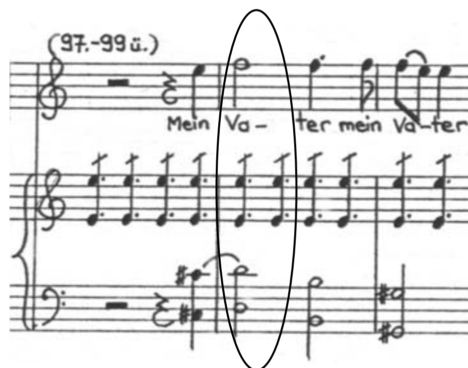
„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestallt”

*

Numărul total al modulaţiilor din lucrare este 29. Dintre acestea **3** sunt **diatonice, 21 – cromatice, 0 – enarmonice,** şi **5** realizate prin **salt tonal**.

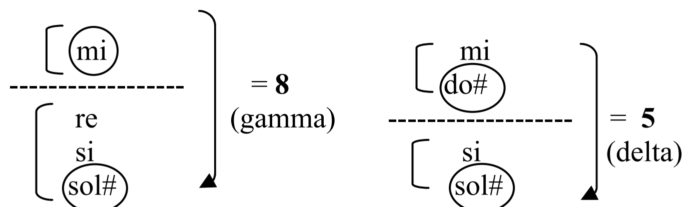
Pe parcursul liedului întâlnim momente de o disonanţă izbitoare, comparativ cu cadrul de romantism incipient în care se încadrează lucrarea. Exemplul de mai jos reprezintă o dovadă elocventă în acest sens:

Ex. 16



În cadrul aceleiaşi măsuri se suprapun aici trei sunete alăturate: RE – MI - FA! Însumând notele acestui motiv, conform concepţiei armonice moderne se formează două acorduri geometrice (non-gravitaţionale), astfel:

Ex. 17



Din raporturile de 8 şi 5 (deci sextă mică şi cvartă perfectă) ce se formează între sunetele celor două straturi – inferior şi superior – rezultă **două acorduri: gamma** şi **delta**. Săgeata descendentă indică faptul că aceste tipuri de acorduri (geometrice) se analizează de sus în jos, prin opoziţie cu cele gravitaţionale care se analizează invers, de jos în sus, diferind şi raporturile existente între sunetele de bază ale celor două straturi (în cazul celor gravitaţionale raporturile fiind – 4, 7, 10, 13, iar în cazul celor geometrice – 2, 5, 8, 11 – corespunzând cu acordurile numite: *Epsilon, Delta, Gamma, Beta).*

*

Expresivitatea liedului este pătrunsă de **tragic**, cu implicații **demonice**, toate prezentate însă într-o **manieră grațioasă.**

Concentrarea dramatismului în lucrări de dimensiuni reduse şi multe la număr (să ne gândim la cele aproximativ 600 de lieduri), cu alte cuvinte adoptarea **miniaturalului** de către autor, reflectă acea latură a vieții sale care este pulverizată în lucruri mărunte, în ore de curs la clasele elementare, precum şi atâtea altele...

Esența dramatică specifică creațiilor vocale de mari dimensiuni – opera, drama muzicală – al cărui gând l-a preocupat pe Schubert, există în germeni deja în **Op.1 – *Erlkönig.*** Dar lucrurile mari nu i-au adus succesul. Doar auzul numelui, este de ajuns pentru a face o imediată şi nemijlocită legătură:

SCHUBERT = LIEDUL

Acesta este EL, omul a cărei ființă este în acelaşi timp lirică, epică, dramatică, tragică, demonică, miniaturală, grațioasă, sublimă.

ANEXA:

Extras din: J. W. Goethe, *Die Fischerin" (Pescărița) – Singspiel*

„(Cadrul imaginat e în mijlocul naturii, la Tiefurt pe Ilm)

Sub arini înalți de pe malul râului, colibe de pescari, risipite. În jurul unui mic foc sunt aşezate oale, plase, unelte de pescuit.

DORTCHEN (cântă trebăluind)

Cine-n noapte şi vânt călăreşte, târziu?
E însuşi tatăl cu al său fiu.
Băiatu-şi ține în brațe blând,
Îl strânge la piept, căldura-i dând.

„Copile, de ce obrazu-ți fereşti?"
„Cum, tată, pe riga din ulmi nu-l zăreşti?
Pe-al ulmilor rigă, cu trenă, coroană?"
„Copile, e numai de ceață-o bulboană."

„Copile iubit, cu mine să vii!
Ce jocuri frumoase-ți voi dezvălui;
Ce flori pestrițe, pe țărmuri crescând;
Mama mea îți păstrează de aur vestmânt."

„O, tată, o, tată, n-auzi, pe şoptite,
Ce riga din ulmi în taină-mi promite?"
„Rămâi liniştit, cuminte, fecior:
Doar vânt e-n uscatul frunziş, foşnitor."

„Vrei, dulce prunc, cu mine să vii?
Copilele mele frumos te-or griji,
Copilele mele-n noptatecul cor
Cânta-vor, dansa-vor, te-adoarmă uşor.”

„O, tată, o, tată, nu vezi cum răsar
Copilele rigăi din sumbrul hotar?”
„Copile, copilul meu, văd şi le ştiu:
Bătrânele sălcii sclipesc cenuşiu.”

„Te plac, mă stârneşte suavul tău trup;
De nu vrei să vii, eu cu sila te rup”
„O, tată, o, tată, de-acum, ce cumplit!
Riga din ulmi m-a-nhăţat, m-a lovit!”

I-e tatălui groază, călăreşte ca vântul,
Îşi strânge în braţe copilul, gemându-l;
Cu greu trece porţile casei deschise –
În braţele sale copilul murise.”

(În româneşte de: Grete Tartler)

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ:

Beaufils, Marcel, *Le lied romantique allemand*, Ed. Librairie Gallimard, 1956.

Fábián, László, *Franz Schubert életének krónikája*, Zeneműkiadó, Budapest, 1975.

Fischer-Dieskau, Dietrich, *A Schubert-dalok nyomában. Születésük-Világuk-Hatásuk*, Gondolat kiadó, Budapest, 1975.

Frank, Oszkár, *A romantikus zene műhelytitkai. Schubert-dalok*, Akkord Zenei Kiadó, Budapest, 1994.

Gál, Hans, *Schubert*, Zeneműkiadó, Budapest, 1973.

Gál, Zsuzsa, *Az én zeneszerzőm Franz Schubert*, Zeneműkiadó, Budapest, 1978.

Goethe, J. W., *Gedichte*, Jugendverlag, Bukarest, 1969.

Halász, Előd, *A német irodalom története*, Gondolat kiadó, Budapest, 1987.

Romain, Rolland, *Călătorie în ţara muzicii*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1964.

Schubart, Ch. Fr. D., *O istorie a muzicii universale*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1983.

Terényi, Eduard, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001.

Puterea expresivă a parametrului armonic şi a formei în ciclul de lieduri *Frumoasa morăriță* de Franz Schubert

- in memoriam Franz Schubert 1797-1828 -

În cadrul aniversărilor muzicale ale anului 1997 un loc deosebit îl ocupă omagierea a 200 de ani de la naşterea compozitorului Franz Schubert.

*

Scopul prezentei lucrări îl constituie analiza corespondențelor unificatoare structurale, artistice şi de conținut muzical ale ciclului de lieduri *Frumoasa morăriță* de Franz Schubert. Întregul ciclu de lieduri reprezintă un tot unitar, în care liedurile componente ale ciclului se îmbină sub formă de lanț, cu toate că forma lor, ethosul tonal, semnificația este diferită, sau chiar contrară, oponentă. Pe baza acestui ciclu de lieduri am încercat să descopăr efectul forțelor de energie interioare asupra unei structuri omogene, în lumea sensibilă a creației muzicale schubertiene.

*

Una dintre cele mai apoteotice lucrări din creația compozitorului îl reprezintă ciclul de lieduri *Frumoasa morăriță* – op. 25, fiind în acelaşi timp una dintre lucrările centrale ale perioadei sale de creație mature. Anul 1823 – un moment critic al existenței lui Schubert – înregistrează în special genuri vocale (opere, Singspieluri, lieduri), lucrări bisericeşti, precum şi piese pentru pian. Din compozițiile acestui an lipsesc corurile (pe voci egale şi mixte), lucrările orchestrale şi cele camerale.

Analiza ciclului de lieduri *Frumoasa morăriță* am realizat-o pe baza partiturii publicate de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1965, ediție îngrijită de Ion Piso, traducerea versurilor Ana Voileanu-Nicoară. Forma acestei ediții şi a textului muzical este în cea mai mare măsură fidelă originalului, iar traducerea în limba română a versurilor poetice este realizată sub semnul unei înalte măiestrii şi sensibilități literare, artistice.

În urma analizei ciclului ni s-au relevat o serie de legități interioare de structurare armonică - tonală şi a formei, născute din redarea cu măiestrie a conținutului poetic şi ideatic al versurilor preluate din ciclul de poezii *Die schöne Müllerin* de Wilhelm Müller. Lumea tonală a întregului ciclu am sintetizat-o sub forma unui tabel al tonalităților existente.

Pe partea superioară a tabelului sunt numerotate liedurile, precum şi, în subsol apare numărul total al măsurilor şi numărul total al tonalităților utilizate în cadrul fiecărui lied. Pe axa verticală sunt vizualizate tonalitățile – pe scara cvintelor, tonalitățile de bază ale liedurilor fiind evidențiate prin culoare.

Ex. 1 – Statistica tonalităților

Lied:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Do#	*)						3													
la#																				
Fa#						7											5			
re#																				
Si		3,50				**30**										12	**28,50**			
sol#						1											1,50			
Mi					9		15		8	15								20		**66**
do#						5,50											0,50	4		5
La					7,50		**45**		**61**	**56,50**	16				1,25					25
fa#						1,50			8	4,50						9	3,75			
Re		12		1			10				**46**						2		12	
si						3	14		4							**47**	18,50			
Sol		**45,50**	8	**30**		2,50					6				32,50			10	31	
mi		14					15				9						2	**23**		
Do			**41,50**	2	12,50	4,50		**68**		1		1,50					2,25		4	
la		6	3	3	**40,50**					4,50										
Fa	7,50		2		7						2	9	6		9					
re			1,50		10			4		2,50	4				0,50					
Sib	**87,75**			2	2						15	**36,50**	**46**		16				4	
sol	8,75		4	3				4			5	10	3		**26,75**				**34**	
Mib					0,50									21	1,50					
do												2		**35**	1,50				4	
Lab												7,50								
fa								4						4						
Reb												5								
sib												1,50			4					
Solb																				
mib																				
Dob												3								
lab												5								
TOTAL MĂS.	**104**	**81**	**60**	**41**	**89**	**55**	**102**	**80**	**81**	**84**	**103**	**81**	**55**	**60**	**93**	**68**	**64**	**57**	**89**	**96**

***) Nr. de măsuri în tonalitatea respectivă.**
BOLD = Tonalitatea de bază a liedului.

Este demn de remarcat faptul că pe parcursul ultimului sfert al ciclului de lieduri alături de tonalitatea principală, o importanță deosebită primeşte şi tonalitate omonimă. Dualismul merge până acolo încât anumite lieduri debutează în tonalitate majoră şi se încheie în omonima minoră, sau invers. Vezi astfel liedurile nr. 15, 17, 19 – valorile tonalităților omonime în comparație cu tonalitățile principale. Contrar cu acestea, în liedul nr. 18 intitulat *Trockne Blumen (Flori uscate)*, unde omonima tonalității de bază este de asemenea puternic evidențiată, la sfârşitul liedului, Schubert reîntoarce discursul muzical în tonalitatea de început.

Pentru a afla motivația dramaturgică a acestui dualism tonal de omonimă manifestat pe parcursul ultimului sfert al ciclului de lieduri, este suficient să citim cu luare aminte titlurile, şi să urmărim linia de tensiune a sentimentelor. Atâta timp cât în primele 14 lieduri tonalitatea de bază a fiecărui lied, ca număr de măsuri ocupate depăşeşte cu mult celelalte tonalități, în liedul nr. 14 se produce ruptura dramaturgică, în urma căreia în liedul nr. 15 omonima majoră depăşeşte ca suprafață de extindere tonalitatea minoră de bază. În mod paradoxal acesta este un efect dramaturgic pozitiv. Prezentăm succint conținutul expresiv al liedurilor nr. 14-20 sugerat de textul acestora:

- În liedul nr. 14 îşi face apariția vânătorul – rivalul în dragoste. Mândria tânărului morar îndrăgostit nu-i permite acestuia să dea glas propriei suferinți. *Pârâul* este cel căruia îşi plânge amărăciunea. În fața iubitei lui lacrimile sunt mascate de un zâmbet (liedul nr. 15). Culoarea *verde* ce simbolizează speranța (liedul nr. 16) este îmbibată de sentimentul nefericirii (liedul nr. 17). Florile ofilite le udă cu lacrimile sale, în timp ce-şi ia adio de la cântec, dragoste şi de la cerul însorit. Sufletul îşi caută liniştea în neființă (liedul nr. 18). Pârâul la rândul lui adresează cuvinte de împăcare bătrânului morar, ce a pornit în căutarea tânărului dispărut (liedul nr. 19). Inima îndurerată a îndrăgostitului îşi găseşte în cele din urmă liniştea printre valurile limpezi şi ademenitoare ale pârâului (liedul nr. 20).

În acest ultim lied Schubert nu mai evidențiază tonalitatea omonimă, tiparul tonal al acestuia fiind asemănător cu liedul nr. 1. Ne preocupă întrebarea că acest paralelism modal de omonimă nu reprezintă oare tendința omului spre împlinire? Şi în acelaşi timp este bineînțeles un contrast! Să fie oare expresie a ființei noastre duale?

Ex. 2 – Statistica tonalităților în sistemul axial

	S					T					D				
Nr.	at	s	t	d	at	at	s	t	d	at	at	s	t	d	at
1	La	Do	Mib	Solb	La	Mi	Sol	Sib	Reb	Mi	Si	Re	Fa	Lab	Dob
							8,75	87,75					7,50		
2	Fa#	La	Do	Mib	Solb	Do#	Mi	Sol	Sib	Reb	Sol#	Si	Re	Fa	Lab
		6					14	45,50				3,50	12		
3	Si	Re	Fa	Lab	Dob	Fa#	La	Do	Mib	Solb	Do#	Mi	Sol	Sib	Reb
		1,50	2				3	41,50					12		
4	Fa#	La	Do	Mib	Solb	Do#	Mi	Sol	Sib	Reb	Sol#	Si	Re	Fa	Lab
		3	2					33	2				1		
5	Sol#	Si	Re	Fa	Lab	Re#	Fa#	La	Do	Mib	La#	Do#	Mi	Sol	Sib
			10	7				48	12,50	0,50			9		2
6	La#	Do#	Mi	Sol	Sib	Fa	Sol#	Si	Re	Fa	Do	Re#	Fa#	La	Do
		5,50		2,50			1	33			4,50		8,50		
7	Sol#	Si	Re	Fa	Lab	Re#	Fa#	La	Do	Mib	La#	Do#	Mi	Sol	Sib
		14	10					45				3	30		
8	Si	Re	Fa	Lab	Dob	Fa#	La	Do	Mib	Solb	Do#	Mi	Sol	Sib	Reb
		4	4					68				8	4		
9	Sol#	Si	Re	Fa	Lab	Re#	Fa#	La	Do	Mib	La#	Do#	Mi	Sol	Sib
		4					8	61							
10	Sol#	Si	Re	Fa	Lab	Re#	Fa#	La	Do	Mib	La#	Do#	Mi	Sol	Sib
			2,50				4,50	61	1				15		
11	Do#	Mi	Sol	Sib	Reb	Sol#	Si	Re	Fa	Lab	Re#	Fa#	La	Do	Mib
		9	11	15				50	2				16		
12	La	Do	Mib	Solb	La	Mi	Sol	Sib	Reb	Mi	Si	Re	Fa	Lab	Dob
		3,50					10	38	5				9	12,50	3
13	La	Do	Mib	Solb	La	Mi	Sol	Sib	Reb	Mi	Si	Re	Fa	Lab	Dob
							3	46					6		
14	Si	Re	Fa	Lab	Dob	Fa#	La	Do	Mib	Solb	Do#	Mi	Sol	Sib	Reb
			4					35	21						
15	Fa#	La	Do	Mib	Solb	Do#	Mi	Sol	Sib	Reb	Sol#	Si	Re	Fa	Lab
		1,25	1,50	1,50				59,25	20				0,50	9	
16	La#	Do#	Mi	Sol	Sib	Fa	Sol#	Si	Re	Fa	Do	Re#	Fa#	La	Do
								59					9		
17	La#	Do#	Mi	Sol	Sib	Fa	Sol#	Si	Re	Fa	Do	Re#	Fa#	La	Do
		0,50	2				1,50	47	2		2,25		8,75		
18	Re#	Fa#	La	Do	Mib	La#	Do#	Mi	Sol	Sib	Fa	Sol#	Si	Re	Fa
							4	43	10						
19	Fa#	La	Do	Mib	Solb	Do#	Mi	Sol	Sib	Reb	Sol#	Si	Re	Fa	Lab
			8					65	4				12		
20	Re#	Fa#	La	Do	Mib	La#	Do#	Mi	Sol	Sib	Fa	Sol#	Si	Re	Fa
			25				5	66							

TOTAL:

1543 măsuri

S 160,25					T 1174,75					D 208				
at	s	t	d	at	at	s	t	d	at	at	s	t	d	at
-	52,25	82	26	-	-	62,75	1032	79,50	0,50	6,75	14,50	160,25	21,50	5

Realizând o statistică a tonalităților în sistemul tonal axial observăm că din cele 1543 de măsuri componente ale întregului ciclu de lieduri 1174,75 de măsuri sunt concepute tonal pe axa Tonicii. Această cifră este urmată de axa Dominantei cu un total de 208 măsuri. Diferența dintre cele două cifre este foarte mare!!! Urmează axa Subdominantei cu 160,25 măsuri. Prin impunerea axei Tonicii în aşa mare măsură în discursul tonal, compozitorul doreşte parcă să contrabalanseze dezechilibrul sufletesc al protagosnistului ciclului de lieduri.

Un echilibru tonal deosebit asigură întregului ciclu de lieduri „cadrul” pe care-l oferă relația de pol-antipol în care se află tonalitățile liedurilor extreme (1 şi 20) şi anume *Si b major* şi *Mi major*. **Numai aceste două lieduri extreme utilizează în exclusivitate modulații diatonice**, ambele în număr de 15.[14] Liedul nr. 1 este expresie a echilibrului fin, oscilant, uniform al ființei vii, iar prin opoziție liedul nr. 20 este expresie a echilibrului perfect al morții.

În cuprinsul celor 1543 de măsuri totale ale ciclului, secțiunea de aur pozitivă este sensibil subliniată. Ea coincide cu măsura 73,57 a liedului nr. 12, intercalându-se pe coroana dintre ultimele două fraze interogative ale acestuia:

Ex. 3

[14] Modulația diatonică este în sine cea mai lină trecere de la o tonalitate la alta.

„Ist es der Nachtklang meiner Liebespein? / **+S.A.**
Soll es das Vorspiel ***neuer Lieder*** *sein?”*
*
(„Au e răsunet dintr-un vechi suspin? / **+S.A.**
Sau suferinții ***cântec nou*** *să-nchin?”)*

Numai aici, şi nicăieri altundeva în întregul ciclu de lieduri Schubert utzilizează tonalitățile ***la b minor*** şi ***Do b major*** - **cele mai joase tonalități de pe scara cvintelor!!!**

Liedul nr. 12 – *Pause* foloseşte în acelaşi timp cel mai mare număr de tonalități (10 în total). În mod frapant, toate acestea sunt tonalități cu bemoli. „Oponentele” tonale ale acestuia sunt liedurile nr. 6 – *Der Neugierige* (*Curiosul)* şi nr. 17 – *Die böse Farbe (Culoarea urâtă)*. În cadrul acestora Schubert utilizează 8, respectiv 9 tonalități, toate fiind tonalități cu diezi. Raportat la tonalitatea de bază *Si b major* a liedului nr. 12, ambele lieduri (nr. 6 şi 7) citate mai sus au ca tonalitate de bază *Si majorul*.

Cu toate că liedul nr. 12 este cel care foloseşte cele mai multe tonalități, el nu se află printre liedurile care conțin cele mai multe modulații.

Ex. 4 – Tabelul de sinteză al modulațiilor

Op.25/Nr.		1		2		3		4		5		6		7	
Nr.măs.		104		81		60		41		89		55		102	
Nr.de modulații	Diat.	**15**	**15**	12	1	9	1	10	6	25	7	**29**	6	**52**	**12**
	Crom.		-		11		3		2		16		19		**40**
	Enarm.		-		-		-		-		-		-		-
	Salt t.		-		-		5		2		2		4		-
Nr.tonalități/Lied		3		5		6		6		8		8		6	

Op.25/Nr.		8		9		10		11		12		13		14	
Nr.măs.		80		81		84		103		81		55		60	
Nr.de modulații	Diat.	16	-	24	4	36	9	31	7	27	1	12	6	**30**	10
	Crom.		-		20		20		17		4		6		8
	Enarm.		-		-		-		-		-		-		-
	Salt t.		16		-		7		7		22		-		12
Nr.tonalități/Lied		4		4		6		8		10		3		3	

Op.25/Nr.		15		16		17		18		19		20	
Nr.măs.		93		68		64		57		89		96	
Nr.de modulații	Diat.	26	4	18	3	**36**	8	18	2	14	4	**15**	**15**
	Crom.		8		9		6		14		7		-
	Enarm.		-		-		-		-		-		-
	Salt t.		14		6		22		2		3		-
Nr.tonalități/Lied		9		3		9		4		6		3	

Analizând tabelul de sinteză al modulaţiilor se observă că liedurile nr. 1 şi 20 fac parte din categoria acelora care utilizează cele mai puţine tonalităţi în cadrul discursului lor muzical. Alături de aceste două lieduri: *Das Wandern (Drumeţie)* şi *Des Baches Wiegenlied (Cântec de adormit al pârâului),* din această categorie mai fac parte: liedul nr. 13 - *Mit dem grünen Lautenbande (Cu panglica verde a lăutei),* 14 – *Der Jäger (Vânătorul)* şi 16 - *Die liebe Farbe (Culoarea dragă).*

Se evidenţiază de asemenea din contextul celorlalte liedul nr. 8 – *Morgengruss (Bună dimineaţa)* care utilizează în exclusivitate salturi tonale. Este un moment fericit acesta în viaţa tânărului îndrăgostit, precum sugerează şi tonalitatea de bază a liedului: nobilul şi deschisul *Do major*. În cadrul ciclului există două lieduri cărora Schubert le acordă această tonalitate de bază: *Do major*. Liedul de mai sus – nr. 8 precum şi liedul nr. 3 – *Halt! (Opreşte!)*. Atmosfera celor două lieduri este foarte înrudită.

În cadrul ciclului, Schubert nu utilizează deloc modulaţia enarmonică. Liedurile care conţin cele mai multe modulaţii sunt:

Ex. 5

6.	*Der Neugierige*	55 măsuri	29 modulaţii
7.	*Ungeduld*	102 măsuri	52 modulaţii
14.	*Der Jäger*	60 măsuri	30 modulaţii
17.	*Die böse Farbe*	64 măsuri	36 modulaţii

Dramaturgic, toate cele patru lieduri de mai sus sunt pătrunse de o stare tensională acută. Calculând global, în cadrul celor patru lieduri, în medie, pe aproximativ **1,5 – 2 măsuri** se suprapune **o modulaţie**. În general vorbind, mai mult decât atât Schubert nu „aglomerează" schimbările tonale. În realitate însă modulaţiile evoluează în valuri, fragmente intens modulatorice alternează cu suprafeţe sonore „plate" ce conţin una sau două tonalităţi.

Trecând de la general la particular, un exemplu aparte de **preluare** şi **prelucrare** a formei versurilor îl oferă liedul nr. 3 – *Halt! (Opreşte!)*.

Ex. 6 – Tabelul structurii poeziei *Halt!*:

A	**a**	Eine Mühle seh' ich blicken
	b	Aus den Erlen heraus,
	a	Durch Rauschen und Singen
	b	Bricht Rädergebraus.

B	**a** **b** **c** **b**	Ei willkommen, ei willkommen, Süsser Mühlengesang! Und das Haus, wie so traulich! Und die Fenster, wie blank!
B	**a** **b** **c** **b**	Und die Sonne, wie helle Vom Himmel sie scheint! Ei, Bächlein, liebes Bächlein, War es also gemeint?

Astfel, forma generală a poeziei este **A B B.** Ea se conturează pe baza succesiunii rimelor, în prima strofă sub forma: **a b a b**, iar în a doua şi a treia strofă sub forma: **a b c b**.

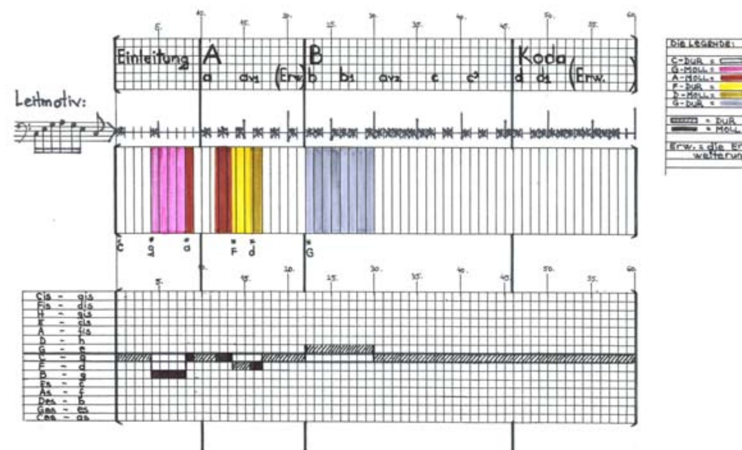
Ex. 7 – Tabelul structurii poeziei în cadrul formei muzicale a liedului *Halt!*

A	**a** **av¹** **(Lărgire)**	Eine Mühle seh ich blicken aus den Erlen heraus, durch Rauschen und Singen bricht Rädergebraus, **bricht Rädergebraus**.[15]
B	**b** **b¹** **av²** **c** **c'**	Ei willkommen, ei willkommen, süsser Mühlengesang! **ei willkommen, ei willkommen,** **süsser Mühlengesang!** Und das Haus, wie so traulich! und die Fenster, wie blank! und die Sonne, wie helle vom Himmel sie scheint! **die Sonne, wie helle** **vom Himmel sie scheint!**
CODA	**d** **d¹** **(Lărgire)**	Ei, Bächlein, liebes Bächlein, war es also gemeint? **ei, Bächlein, liebes Bächlein,** **war es also gemeint?** **war es also gemeint?** **war es also gemeint?**

[15] Evidențierile BOLD din cadrul versurilor sunt repetiții la Schubert.

Schubert supune această formă la serioase modificări. Să urmărim în primul rând repetările de versuri pe care le introduce compozitorul. Observăm că ele se realizează asimetric şi gradat. În finalul liedului repetările de vers se înmulțesc, fapt ce poate fi considerat ca o expresie dramaturgică a cuvântului *„Halt!" – Opreşte!* – cuprins în titlu. Forma muzicală a liedului este **bistrofică**, cu *Introducere* şi *Coda*.

Ex. 8 – Spectrul tonal-armonic al liedului



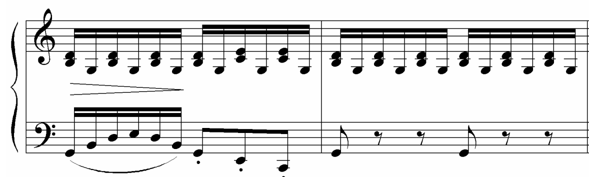
Spectrul tonal-armonic al liedului relevă o suprapunere de dimensiuni formale pe mai multe planuri. Pe de o parte avem forma bistrofică cu *Introducere* şi *Coda*, formă ce rezultă din prelucrarea melodică a versurilor. Urmărind însă ordinea de succesiune a frazelor componente: **a av^1 b b^1 av^2 c c' d d^1** observăm că în stare latentă este prezentă şi **forma de Rondo**.

Ex. 9

Introducere	**A**	**B**	**Coda**
	a av^1	**b b^1 av^2 c c'**	**d d^1**

În acest context, în cursivitatea liedului intervine un singur mare ***„respiro"***, tranziția instrumentală dintre cele două strofe componente, **A** şi **B**, respectiv măsurile 21-22.:

Ex. 10



Momentul secțiunii de aur negative este măsura 22,92, începutul secțiunii de formă **B**, cuvintele *„Ei, willkommen”*.

Din punct de vedere tonal însă liedul se secționează perfect simetric. În timp ce **în primele 30 de măsuri** alternează între ele **6 tonalități**, în cele **30 de măsuri din a doua jumătate** a liedului se stabilizează o singură tonalitate: **Do major!** Acest tip de structurare tonală este de asemenea o expresie dramaturgică a cuvântului *„Halt!” (Opreşte!)* din titlu.

Din reprezentarea evoluției tonalităților pe scara cvintelor (vezi partea inferioară a graficului din ex. 8) reiese şi vizual faptul că Schubert utilizează doar tonalități aflate în zona centrală a acestei scări.

Structura formală a liniei melodice

Liedul în ansamblul lui se compune muzical din 3 straturi:

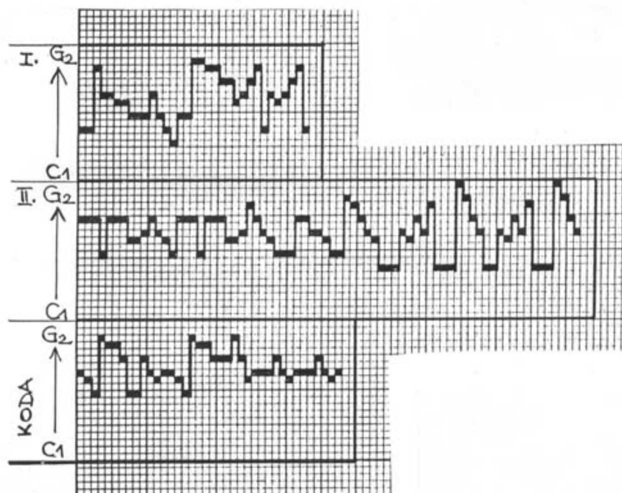
1) partea vocală (stratul real);
2) pulsația de şaisprezecimi, de tip *tremolo*, ce străbate liedul de la prima măsură şi până la ultima (strat imaginar – fond ritmic) ;
3) *„Leit-motivul”* ce la început apare mai rar, apoi pe parcursul liedului revine tot mai des (strat real).

Asemănător cu al 2-lea şi al 3-lea strat, şi linia melodică (stratul 1) are ritmul său specific. Acesta se rezumă la următoarea formulă: ♩ ♪ .

Compozitorul dezvoltă acestă formulă pe parcursul liedului folosind principiul repetiției.

Melodic, marea majoritate a frazelor au un profil descendent. Această coborâre melodică este de regulă precedată de un salt ascendent:

Ex. 11 – Oscilația liniei melodice



Ambitusul liniei melodice este **Fa**^{1} **– Sol**^{2}**.** Din graficul oscilației melodice se observă cu claritate faptul că pe parcursul evoluției strofelor componente ale formei limita inferioară a ambitusului se ridică treptat. Astfel, în prima strofă cel mai jos sunet este **fa**^{1}, în a doua strofă **sol**^{1}, iar în *Coda* **la**^{1}.

Melodic, este demnă de atenție rezolvarea dramaturgică pe care o oferă compozitorul cuvântului *„Himmel” – Cerul*, din text: aici atinge punctul culminant melodic al întregului lied: **sol**^{2} (vezi măsurile 40-42):

Ex. 12

Nicăieri altundeva pe parcursul liedului Schubert nu utilizează în linia melodică această înălțime sonoră, doar aici!!!

*

Leit-motivul de-a lungul liedului (pe parcursul a **60 de măsuri**) apare nu mai puțin **de 39 de ori!** De fiecare dată apare în registrul grav al pianului, şi de fiecare dată apare pe timp accentuat. Îşi impune cu pregnanță timbrul pe sonoritatea de ansamblu, şi pe pulsația constantă a accentului principal. (De fapt, acest al treilea strat nici n-ar trebui luat în considerare ca şi fundament în cifrajul armonic).

Este interesant de urmărit în cadrul tabelului de mai jos metamorfoza intervalică, melodică a *leit-motivului*. Din cele 39 de cazuri, *leit-motivul* de 19 ori apare pe Tonică, de 9 ori pe Dominantă, de 4 ori pe Subdominantă, de 5 ori pe treapta a II-a, şi de 2 ori pe treapta a III-a.

Prin programatism ilustrativ, *leit-motivul* sugerează muzical învârtirea roții de la moară – vezi şi în text:

„Ei, willkommen, ei, willkommen süsser Mühlengesang”[16]

*

[16] În urma lecturii analizei de mai sus propun audiția liedului.

Ex. 13 – Tabelul *Leitmotivelor*:

1) C-Dur 1. Takt	14) G-Dur 30.	27) C-Dur 47.
2) g-Moll 5.	15) C-Dur 31.	28) C-Dur 49.
3) C-Dur 11.	16) C-Dur 32.	29) C-Dur 50.
4) a-Moll 13.	17) C-Dur 33.	30) C-Dur 51.
5) F-Dur 15.	18) C-Dur 34.	31) C-Dur 52.
6) d-Moll 17.	19) C-Dur 35.	32) C-Dur 53.
7) C-Dur 19.	20) C-Dur 36.	33) C-Dur 54.
8) C-Dur 21.	21) C-Dur 37.	34) C-Dur 55.
9) G-Dur 23.	22) C-Dur 39.	35) C-Dur 56.
10) G-Dur 24.	23) C-Dur 41.	36) C-Dur 57.
11) G-Dur 26.	24) C-Dur 43.	37) C-Dur 57.
12) G-Dur 27.	25) C-Dur 45.	38) C-Dur 58.
13) G-Dur 28.	26) C-Dur 46.	39) C-Dur 58.

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ:

Gedichte von Wilhelm Müller, Gesamt-Ausgabe, Druck und Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig, 1894.

Barbaud, P., *La musique, discipline scientifique*, Dunod, Paris, 1971.

Bárdos, Lajos, *Modális harmóniák*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961.

Beaufils, Marcel, *Le Lied romantique allemand*, Ed. Librairie Gallimard, 1956.

Berger, W. G., *Structuri sonore şi aspectele lor armonice*, In: Studii de Muzicologie, vol. VIII, Bucureşti, 1972.

Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, vol. I-II, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962.

Costér, E., *Mort au transfigurations de l'harmonie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962.

Desportes, Yvonne - Bernaud, Alain, *Manuel pratique pour l'approche des styles, de Bach à Ravel*, Gérard Billandot Éditeur, Paris, 1979.

Dickinson, George Sherman, *A handbook of style in music*, Ed. Da Capo Press, New York, 1969.

Fábián, László, *Franz Schubert életének krónikája*, Zeneműkiadó, Budapest, 1975.

Fischer-Dieskau, Dietrich, *A Schubert-dalok nyomában, Születésük-Világuk-Hatásuk*, Gondolat kiadó, Budapest, 1975.

Frank, Oszkár, *Schubert-Dalok*, Akkord Zenei Kiadó, Budapest, 1994.

Gál, Hans, *Schubert*, Zeneműkiadó, Budapest, 1973.

Gál, Zsuzsa, *Az én zeneszerzőm Franz Schubert*, Zeneműkiadó, Budapest, 1978.

Halász, Előd, *A német irodalom története*, Gondolat kiadó, Budapest, 1987.

Hausswald,Günter, *Musikalische Stilkunde*, Ed. Heinrichshofen, Wilhelmshaven, 1973.

Hindemith, P., *Über die Tonalität*, in: *Musik und Gesellschaft*, 1965/11.

Leibowitz, René, *L'evolution de la musique, de Bach à Schoenberg*, Edition Correa, Paris, 1951.

Lendvai, Ernő, *Bartók dramaturgiája*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964.

Michels, Ulrich: *SH Atlasz–Zene*, Springer Hungarica Kiadó Kft., Budapest, 1994.

D'Ollone, Max, *Le langage musical*, vol. I-II, Ed. La Palatine, Paris-Genève, 1952.

Romain, Roland, *Călătorie în țara muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1964.

Szabolcsi, Bence, *A zene története*, Zeneműkiadó, Budapest, 1968.

Schubart, Christian Friedrich Daniel, *O istorie a muzicii universale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983.

Schubert, Franz: *Sämmtliche Lieder, Gesänge und Balladen mit Pianoforte-Begleitung*, Band I-X, Litolff's Bibliothek, Classischer Compositionen.

Terényi, Eduard, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001.

Terényi, Eduard, *Problema polivalenței în armonizarea modernă*, in: *Lucrări de muzicologie*, vol. 1, Conservatorul de Muzică „G. Dima", Cluj, 1965.

Terényi, Eduard, *Unele aspecte ale întrebuințării octavei micşorate*, in: *Lucrări de muzicologie*, vol. 2, Conservatorul de Muzică „G. Dima", Cluj, 1966.

Terényi, Eduard, *Tipuri de cadențe finale în muzica contemporană*, in: *Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Conservatorul de Muzică „G. Dima", Cluj, 1968.

Terényi, Eduard, *Succesiuni acordice specifice muzicii moderne*, in: *Lucrări de muzicologie*, vol. 5, Conservatorul de Muzică „G. Dima", Cluj, 1969.

Terényi, Eduard, *Structuri de straturi acordice în muzica contemporană*, in: *Lucrări de muzicologie*, vol. 6, Conservatorul de Muzică „G. Dima", Cluj, 1970.

Terényi, Eduard, *Tipuri de clusters*, in: *Lucrări de muzicologie*, vol. 7, Conservatorul de Muzică „G. Dima", Cluj, 1971.

Terényi, Eduard, *Klangschichten-Structuren in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Kongress-Bericht*, vol. I, Copenhagen, 1973.

Terényi, Eduard, *Alkotók, művek, stílusok*, in: *Zenetudományi írások*, vol. I, Ed. Kriterion, Bucureşti, 1977.

Terényi, Eduard, *Zene marad-e a zene?*, Ed. Kriterion, Bucureşti, 1978.

Terényi, Eduard, *Adatok a XX. századi zene harmóniaelméletéhez*, in: *Zenetudományi írások*, vol. II, Ed. Kriterion, Bucureşti, 1980.

Varga, Z., *A zenei rendszeralkotás néhány problémája*, in: *Filozófiai Szemle*, Budapest, 1972/3-4.

Vorobiev, N. N., *Numerele lui Fibonacci*, Ed. Tehnică, Bucureşti, 1953.

Dramaturgia luptei scenice în opera MACBETH (Actul IV, Tabloul 3 – Battaglia) de Giuseppe Verdi

1. Prezentarea generală a formei

Scena bătăliei din actul IV, tabloul 3 al operei *Macbeth* de Giuseppe Verdi cuprinde 130 de măsuri. Schema generală a formei ce se conturează în aceste măsuri este:

Introducere | A | Avar.1 (+ tranziție) |**B**| Avar.2 (+tranz.)| Avar.3 | Coda ‖
4 măsuri 28m. 23m 4,5m. 8m. 24 m. 4m. 26m. 9m.
8+8+4+8 / 8+8+7 13+11 8+8+10
↑

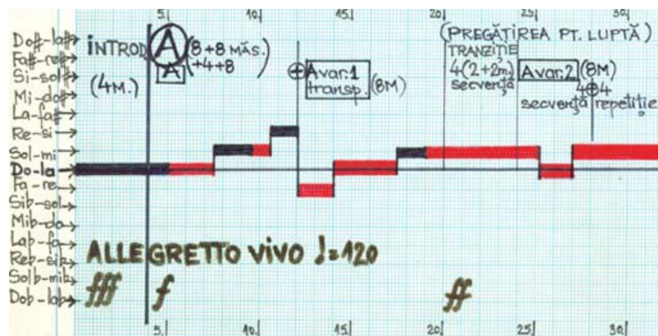
Din punct de vedere al construcției dramatice scena bătăliei adoptă o formă perfect simetrică, axa de simetrie situându-se în secțiunea **B** (centru de forță). Întreaga energie a scenei se concentrează în această secțiune **B**, în care are loc lupta dintre Macbeth şi Macduff.

Tempoul de debut este *Allegretto vivo*, tempo ce se păstrează de-a lungul întregii scene. Abia la sfârşitul scenei, în segmentul de Coda autorul înscrie în partitură *diminuendo ed allargando*.

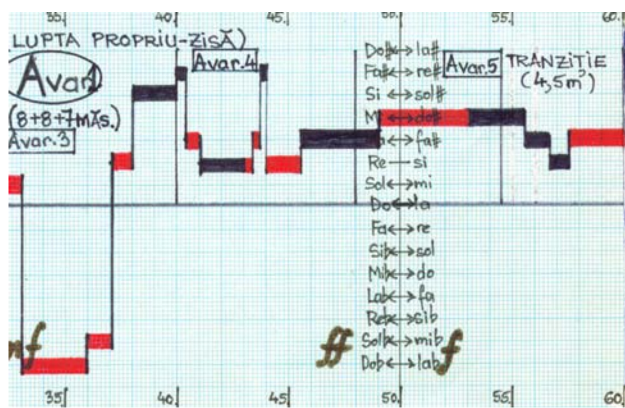
Tonalitatea de bază a scenei este *Do major*. Această tonalitate domină însă doar introducerea şi ultimele două secțiuni (Avar3 şi Coda). În restul secțiunilor, tonalitatea este fluctuantă în funcție de gradul de concentrare al tensiunii dramatice.

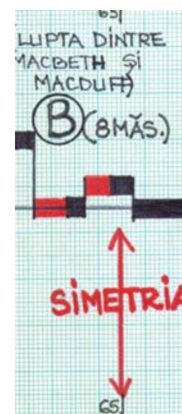
Analizând graficele de mai jos de desfăşurare a formei observăm că secțiunile sunt complementare sub formă de cupolă, între ele existând o strânsă corespondență ce concură la realizarea echilibrului întregii scene de luptă.[17]

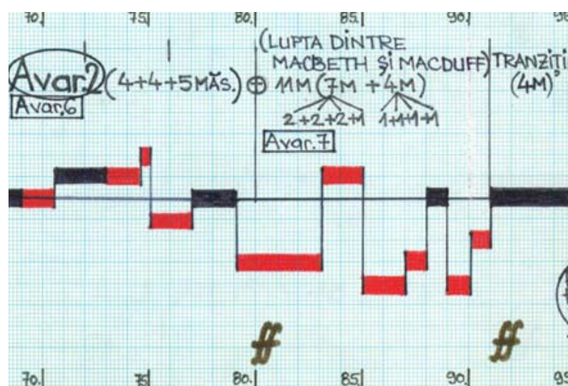
Ex. 1

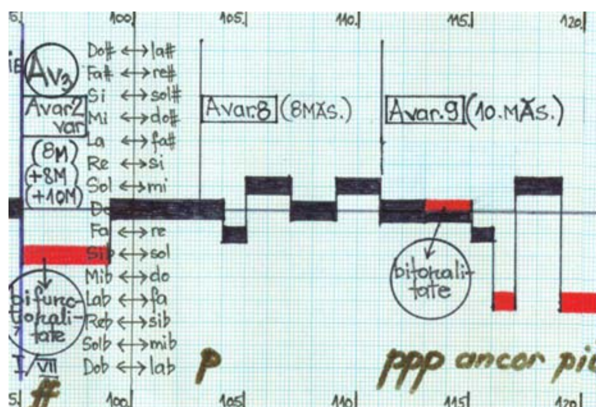


[17] Culoarea neagră semnifică tonalitățile majore, iar culoarea roşie semnifică tonalitățile minore.


LUPTA PROPRIU-ZISĂ)
(8+8+7MĂS.)
Avar.3
Avar.4
Avar.5
TRANZIȚIE
Do# ↔ la#
Fa# ↔ re#
Si ↔ sol#
Re — si
Sol ↔ mi
Fa ↔ re
Sib ↔ sol
Mib ↔ do
Lab ↔ fa
Reb ↔ sib
Solb ↔ mib
Dob ↔ lab
mf
ff
f


LUPTA DINTRE MACBETH ȘI MACDUFF)
B (8MĂS.)
SIMETRIA


Avar.2 (4+4+5MĂS.) ⊕ 11M (7M +4M)
Avar.6
(LUPTA DINTRE MACBETH ȘI MACDUFF)
TRANZIȚI (4M)
2+2+2+1 1+1+1+1
Avar.7
ff
ff


Avar.2 var
(8M) (+8M) (+10M)
Do# ↔ la#
Fa# ↔ re#
Si ↔ sol#
Mi ↔ do#
La ↔ fa#
Re ↔ si
Sol ↔ mi
Fa ↔ re
Sib ↔ sol
Mib ↔ do
Lab ↔ fa
Reb ↔ sib
Solb ↔ mib
Dob ↔ lab
Avar.8 (8MĂS.)
Avar.9 (10.MĂS.)
bitonalitate
I/VII
ff
p
ppp ancor pi


CODA (9MĂS.)
dim.ed allarg.
p ppp

Astfel, introducerea este complementară cu coda. Ambele sunt constante în tonalitatea *Do major*. Ca atare, pentru Verdi, în acest context *Do major* este simbolul echilibrului perfect, al morții. Din acest punct de vedere nici extensia acestor secțiuni extreme nu este întâmplătoare, coda fiind de două ori mai lungă decât introducerea. Interpretarea dramatică a acesteia este faptul că ceea ce este preconizat în introducere (şi anume moartea lui Macbeth) în coda este deja realitate.

Continuând logica concepției formei, secțiunea următoare introducerii (A) este complementară cu secțiunea anterioară codei (Avar3). Privite comparativ, armonic, nici una din aceste secțiuni nu se îndepărtează prea mult pe scara cvintelor de tonalitatea centrală (*Do major*). Între ele există o opoziție de mod. În secțiunea A predomină tonalitățile minore, iar în secțiunea Avar3 predomină tonalitățile majore. Astfel, se echilibrează una pe cealaltă.

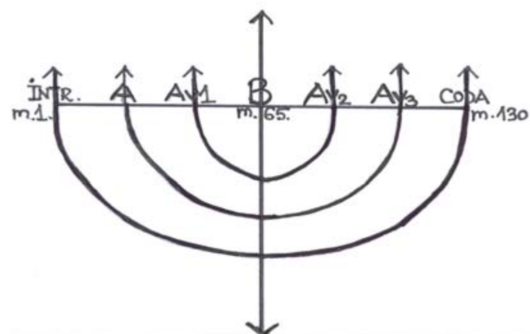
În continuarea logicii corespondenței, secțiunea anterioară secțiunii centrale (B), deci Avar1, este complementară cu secțiunea posterioară secțiunii centrale, deci Avar2. Ambele conțin frecvente schimbări tonale. Secțiunea Avar1 conține însă mai mult tonalități majore, decât minore, în timp ce secțiunea Avar2 conține mai mult tonalități minore, decât majore. Una în completarea celeilalte: secțiunea Avar1 oscilează din punct de vedere tonal în zona tonalităților cu diezi, iar secțiunea Avar2 oscilează în zona tonalităților cu bemoli a scării cvintelor.

Între secțiunile complementare există şi o corespondență în ceea ce priveşte extensia lor. Astfel, A = 28 măsuri, în timp ce secțiunea complementară Avar3 = 26 măsuri; secțiunea Avar1 = 23 măsuri, în timp ce secțiunea complementară Avar2 = 24 măsuri.

Secțiunea de mijloc B, prin materialul său diferit precum şi prin poziția sa centrală reprezintă centrul de greutate al întregii scene, simbolizând echilibrul perfect, moartea.

Structurarea prezentei scene, având la bază legea corespondenței şi a echilibrului perfect poate fi reprezentat schematic astfel:

Ex. 2
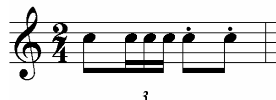


*„**Menorah.**[18] Candelabrul de aur, cu **şapte** braţe – Menorah – este unul dintre cele mai vechi simboluri iudaice. Datează din zilele Exodului iudaic, când a ars în lăcaşul de rugăciune din deşertul Sinai. După tradiţie, a luat naştere din aurul pe care Moise l-a aruncat în **foc**. În mod miraculos, alimentat cu ulei de măsline, o flacără ardea mereu, în timp ce celelalte se stingeau. Ulterior, a fost plasat în al doilea templu în Ierusalim până când Titus a distrus oraşul în anul 70 A.D. Simbolizând înţelepciunea divină (s.n. sublinierea noastră), cele şapte braţe ale sfeşnicului sunt considerate ca ramuri din copacul babilonian al luminii şi reprezintă cele şapte zile ale Genezei şi, de asemenea, **Soarele**, **Luna** şi **planetele**; cele şapte ceruri şi cele şapte stele ale Ursei Mari. În 1949, Menorah a devenit emblema / stema oficială a statului Israel şi este înfăţişată pe steagul prezidenţial."*

2. Descrierea secţiunilor componente ale formei

Introducerea

- cuprinde o frază muzicală de patru măsuri, ce are un caracter exclusiv ritmic. În dinamica *fff* autorul repetă la modul constant doar funcţiunea de tonică a tonalităţii *Do major*. Formula ritmică ce se află la baza acestei fraze este următoarea:

Ex. 3

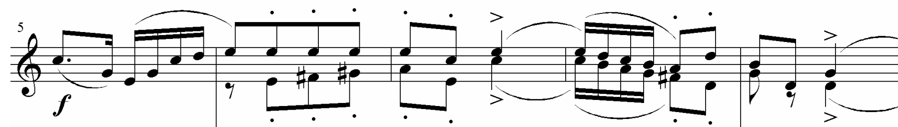


În mod interesant, formula ritmică de mai sus reprezintă capul formulei ritmice tipice bolero-ului. Pe acest ritm avansează lent în scenă soldaţii englezi. De ce tocmai pe ritm de bolero? Să fie o ironizare din partea compozitorului? Rămâne o întrebare deschisă.

Secţiunea A

- cuprinde 28 de măsuri, şi se divide în trei perioade, între perioada a doua şi a treia intercalându-se o tranziţie de 4 măsuri. Este o secţiune tripodică. Primele patru măsuri ale acestei secţiuni prezintă materialul muzical care se află la baza întregii scene:

Ex. 4



[18] Gibson, Clare, *Semne & Simboluri. Ghid ilustrat. Semnificaţii şi origini,* Editura Aquila '93, Oradea, 1998, p.34.

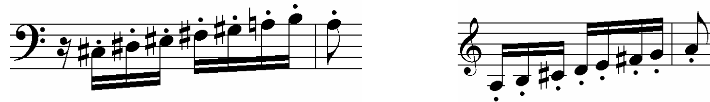
Subunitățile formale ale acestei prime secțiuni formale se succed sub forma A, Avar1 prin transpoziție, tranziție, Avar2. Tranziția situată între măsurile 21 – 24 ale scenei cuprinde o frază de 4 măsuri, divizibilă în 2 + 2, şi prezintă sub formă de secvență ascendentă la terță mică capul motivic (vezi exemplul muzical de mai sus, prima măsură) urmat de un „motiv săgeată" coborâtor, ceea ce în contextul scenei reprezintă prin intermediul programatismului ilustrativ sabia.

Segmentul Avar2, structurat sub forma unei perioade de 8 măsuri, se divide în 4 + 4. Procedeele componistice care stau la baza perioade sunt: secvența şi repetiția. În acest segment intervin şi partidele vocale, în persoana lui Macduff, şi a corului de bărbați (soldații). Ei reiau saltul descendent de terță mică din măsura a 3-a a exemplului de mai sus, dând alarma prin punctarea funcțiunii de dominantă a tonalității *mi minor*.

Secțiunea Avar1

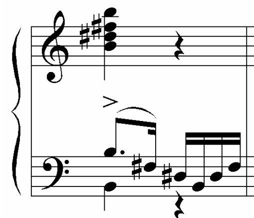
- conține 23 de măsuri, divizibile în 8+8+7. La baza acestei secțiuni ca procedeu este variația (Avar3, Avar4, Avar5). Motivele variaționale apar punctate de pasaje ascendente tip „motiv săgeată", concepute în modelul: 2+2+1+2+1+2 respectiv 2+2+1+2+2+1:

Ex. 5



Din graficul armonic observăm faptul că această secțiune aduce cu sine cea mai gravă tonalitate din întreaga scenă, materializat în *lab minor*. Verdi ajunge în această tonalitate din tonalitatea *mi minor* prin modulație enarmonică (vezi măsura 34 a scenei). Tonalitatea *lab minor* intercalat după cuvintele *„Alarmi! Alarmi!"* (cântate în *mi minor*) simbolizează deznodământul funebru al acțiunii. Pentru prima dată în cadrul scenei Verdi reduce aici şi dinamica de la *fff, f* şi *ff* la *mf*. Înaintea apariției tonalității *lab minor* se repetă de 4 ori acelaşi motiv, a patra oară fiind ridicată la octavă:

Ex. 6



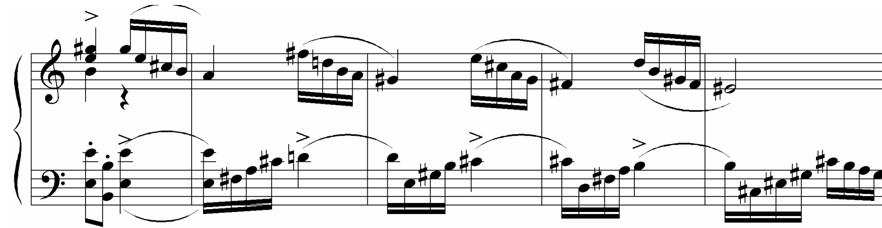
Cu excepția acestui *la b minor* urmat de *mib minor*, din punct de vedere tonal întreaga secțiune evoluează în zona tonalităților cu diezi.

Secțiunea este urmată de 4,5 măsuri de tranziție bazate muzical exclusiv pe secvențarea în direcții opuse a *„motivului săgeată”*:

Secțiunea B

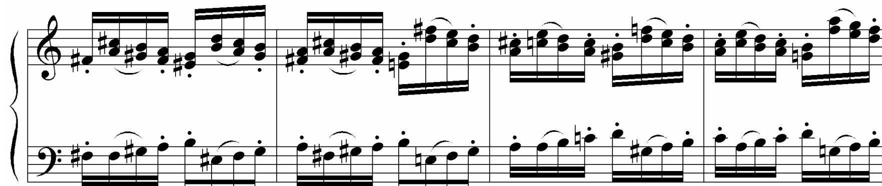
- reprezintă lupta dintre Macbeth şi Macduff.

Ex. 7



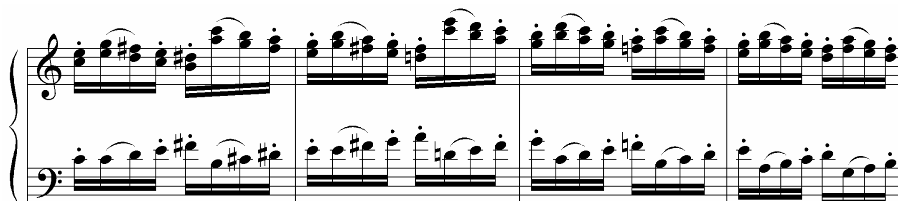
- cuprinde 8 măsuri uniforme ca material muzical, în care „motivul săgeată” apare foarte aglomerat, ca reprezentare a loviturilor de săgeată, într-o succesiune rapidă. Pe parcursul a 8 măsuri se succed nu mai puțin de 8 tonalități: *fa # minor, La major, la minor, Do major, mi minor, Sol major, Do major*. Ele oscilează în zona medie a scării cvintelor. Observăm că tonalitatea de debut a secțiunii (*fa # minor*) se află în relație de pol - antipol cu tonalitatea de încheiere a secțiunii (*Do major*). Între cele două tonalități există şi o opoziție de mod: minor – major. Ca atare, cele două tonalități „se sting” reciproc:

Ex. 8



De asemenea, ca urmare a intensificării tensiunii discursul muzical urcă din registrul mediu în registrul acut.

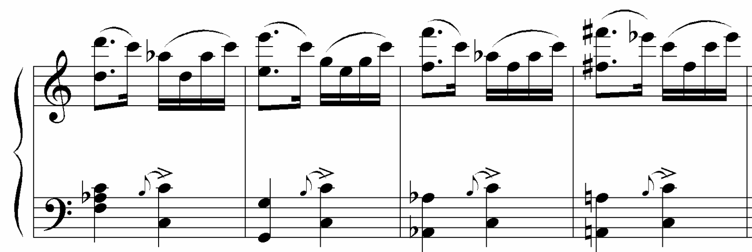
Ex. 9



Secțiunea Avar2

- conține 24 de măsuri, vocal – instrumentale, aici având loc o ultimă și acerbă replică între Macduff și Macbeth. Cele 24 de măsuri se divid în 13 + 11 măsuri (Avar6 + Avar7). În cadrul acestora structurarea motivică devine tot mai fărâmițată: 4 +4+5+2+2+2+1+1+1+1+1. Aici bătălia dintre cei doi protagoniști devine disperată. În ultimele 4 măsuri ale secțiunii Verdi repetă secvențat ascendent același motiv:

Ex. 10

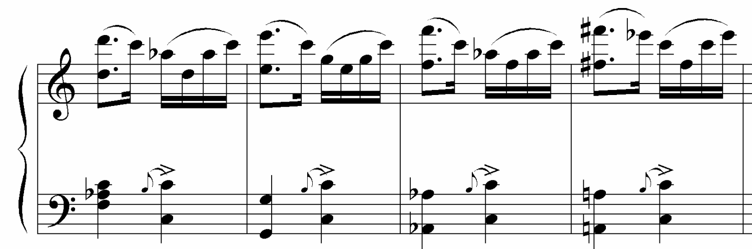


Secțiunea este dominată de tonalități minore, discursul muzical evoluând preponderent în zona tonalităților cu bemoli.

Această secțiune cuprinde și ultimul cuvânt rostit de Macbeth în cadrul operei: *„Cielo”*.

Cele 4 măsuri de tranziție sub cupola unui tremolo în registrul acut, ce punctează funcțiunea de dominantă se derulează motivul inițial al scenei, repetat identic:

Ex. 11



Tonalitatea tranziției se stabilizează constant pe *Do major* (tonalitatea de bază a scenei), ca simbol al morții lui Macbeth.

Secțiunea Avar3

- conține 26 de măsuri, ce se divid în 8 + 8 + 10 (Avar2var, Avar8, Avar9). Secțiunea debutează armonic în tonalitatea *sol minor*, prin bifuncționalitate.

Compozitorul suprapune în debutul acestei secțiuni treapta a I-a ca pedală ritmizată cu secundacordul treptei a VII-a, urcând discursul muzical în registrul supraacut. Intervine aici şi corul de femei intonând prin repetiția acordului micşorat cu septimă al treptei a VII-a (*sol minor*) ritmul marşului funebru:

Ex. 12

In - - - - fau - sto gior - - - - no!

8va In - - - - fau - sto gior - - - - no!

Secțiunea Avar3 aduce cu sine şi o schimbare de dinamică, în măsura 104 a scenei intervenind subito *piano*. Segmentele Avar8 respectiv Avar 9 se bazează pe repetiția secvențată şi variată a motivului inițial.

Secțiunea conține şi bitonalitate (vezi măsurile 114-115, unde pe pedala prelung ținută a tonicii tonalității *Do major* apare sextacordul dominantei tonalității *la minor*):

Ex. 13

Coda

-conține 9 măsuri *diminuendo ed allargando*, în *ppp*, în care compozitorul menține constant acordul funcțiunii de tonică din tonalitatea de bază a scenei *Do major*. Scena se încheie printr-un acord prelung ținut, cu coroană pe ultima pauză de pătrime.

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ :

***: *The St. James Opera Encyclopedia. A Guide to People and Works*, Visible Ink Press, Detroit, 1996.

Abbiati, Franco: *Giuseppe Verdi*, vol. 1-4, Ed. Ricordi, Milano, 1963.

Artaud, Antonin: *Teatrul şi dublul său*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997.

Batta, András: *Opera, Composers, Works, Performers*, Ed. Könemann, Cologne, 2000.

Brumaru, Ada: *Romantismul în muzică*, vol. 1-2, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1962.

Budden, Julian: *The Operas of Verdi*, vol. 1-3, Oxford University Press, Oxford, 1992.

Honegger, Marc – Prévost, Paul: *Dictionnaire de la Musique Vocale lyrique, religieuse et profane*, Ed. Larousse – Bordas, Montréal, 1998.

Lang, Paul Henry: *Az opera. Egy különös műfaj különös története*, Zeneműkiadó, Budapest, 1980.

Várnai, Péter: *Verdi operakalauz*, Zeneműkiadó, Dudapest, 1978.



Funcția comprehensivă a leit-motivului în opera wagneriană

Intenția noastră în prezenta lucrare este o abordare **practică** a funcției comprehensive a leit-motivelor în opera wagneriană. Şi, având în vedere faptul că opera *Lohengrin* ne este cea mai la îndemână operă din creația wagneriană, ne vom referi în primul rând la ea.
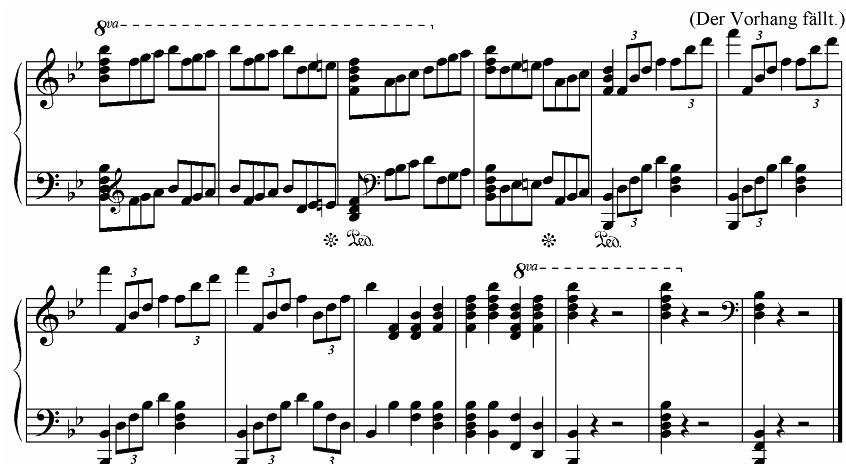
Formulând deja în titlu: ***Funcția comprehensivă*** *a leit-motivelor în creația wagneriană* recunoaştem de fapt din start că leit-motivele lui Wagner sunt juste, inteligent concepute şi pătrunzătoare.

Abordarea hermeneutică a problemei ne impune o prezentare a metodei prin care leit-motivele lui Wagner pot fi decodificate şi interpretate ca elemente de bază ale discursului muzical. Leit-motivele apar în procesul dramatic al operei ca nişte **insule** sonore în oceanul vocilor de acompaniament. Ele apar fie o singură dată în discurs, având o încărcătură emoțională deosebit de intensă, ceea ce ne determină să cotăm microstructura muzicală respectivă drept leit-motiv, sau mai precis **temă fundamentală (Grundtheme)** după denumirea dată de Wagner, fie apar de mai multe ori identic, respectiv fără schimbări esențiale. Aceasta este mai mult cazul leit-motivelor de tip semnal, care prevestesc o apariție scenică [vezi astfel leit-motivul *Königsruf* (Chemarea regelui)] din opera *Lohengrin*. El apare în total de 46 de ori pe parcursul operei, este întotdeauna legat de prezența regelui şi nu este supus unor modificări de structură, fiind variat eventual prin *stretto* leit-motivic realizat prin suprapunere polifonică a capului de motiv:

Ex. 1a

I. 1. (m. 13-18.)
Ziemlich lebhaft Auf der Bühne
Tromp.
Im Orchester
Do:I - I - I - - I - I - VI - V

Ex. 1b



Această repetare fragmentată, arpegiată, şi triumfătoare (în *fortissimo*) a capului leit-motivului *Chemarea Regelui* exprimă dramaturgic faptul că hotărârea regelui a fost dusă la bun sfârşit, şi s-a făcut dreptate. Aici se încheie actul întâi, conflictul original a fost rezolvat, opera s-ar putea chiar şi termina. Totul ar fi însă banal şi foarte simplu. (...)

Revenind însă la leit-motive:

Cea de-a treia categorie de leit-motive o constituie cele care apar de mai multe ori pe parcursul operei, fiind supuse unei metamorfoze continue, „comentând" acţiunea, sau de ce nu, realizând un contrapunct dramaturgic. Ele pot avea însă şi o dramaturgie de sine stătătoare.

Leit-motivele wagneriene prin apariţia lor **simbolizează**, cu o putere sugestivă deosebită o persoană, un obiect, o idee, o stare de spirit, un sentiment, o situaţie, o forţă supranaturală., locuri sacre, precum şi multe alte lucruri ce ţin de imaginaţia autorului. Reprezentând tot acest arsenal, leit-motivul totuşi nu recurge la o schematizare a obiectului sau a persoanei, a situaţiei. Rolul dramatic al ansamblului de leit-motive este deci unul epic, iar rolul tehnic componistic, arhitectonic, este acela de a asigura unitatea formală a fluxului sonor.

Precum spune Eugeniu Speranţia în lucrarea sa intitulată: *Dinamismul sufletesc al lui Richard Wagner*[19]:

„De altă parte, prezenţa şi circulaţia „leit-motivelor" în cuprinsul unei opere constituie un mănunchi de fire, un fascicul de nervuri care, străbătând longitudinal întreg edificiul muzical, strânge diversele faze şi momente într-o mai intimă şi evidentă unitate".

---

[19] Speranţia, E., *Dinamismul sufletesc al lui Richard Wagner*, în: *Medalioane muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1966, p. 87-88.

Prima apariție a unui leit-motiv are de cele mai multe ori un caracter expozitiv. Ca metodă hermeneutică este interesant de urmărit comparativ şi întotdeauna în relație cu textul şi situația scenică felul în care un leit-motiv odată expus, se modelează pe parcurs. Pentru o justă interpretare, analistul trebuie „să cunoască”, sau să intuiască simbolistica tonală, semnificația relațiilor dintre tonalitățile ce apar în cadrul motivului, simbolistica timbrală, instrumentală, dinamică, relațiile de tempo, etc. Şi nu doar analistul, ci şi auditoriul are nevoie de o pregătire prealabilă înainte de a asculta şi a percepe inteligent o operă wagneriană. În caz contrar, în mod cert, spectatorul nu resimte plăcerea pe care o are analistul, care descoperă la masa lui de lucru toate subtilitățile de construcție, fiecare element tematic. Evident, şi memoria muzicală a auditoriului este pusă la încercare prin intermediul leit-motivelor.

Să privim astfel în paralel un leit-motiv cu aparițiile lui ulterioare, toate raportate la momentul acțiunii dramatice din cadrul scenic. Am ales în acest sens leit-motivul *Trennungsklage* (Durerea despărțirii) din opera *Lohengrin*:

Ex. 2a

8va
Langsam
p sehr ruhig
piu p
piu p
pp

La: $VI^{10}_{9}{}^{-9}$ $IV^{8}_{6}{}^{-7-6}$ $III^{6\#}_{4\,3}$ La: $V^{8-7\#}$ VI^{6-5-4} $VII^{9}_{5\#\,3\#}{}^{-8}$ si: VII^{7} $I^{7\natural}_{4-3\#-4}$

fa#: $V^{4}_{4\,3}{}^{-3}$ I^{6} $II^{7}_{6}{}^{-6}$ V^{7}_{4-3} $VII_{\natural}$ do#: V^{9-8} IV_{6} $VI^{7\natural}_{\sharp}$

si: $VII_{6\natural}$ do#: VII^{6}_{5} V^{8-7} $I^{5}_{4}{}^{-5\natural}_{-3}$ $VII^{6}_{5\#-6}$

La: I^{6}_{3-6-5} IV^{4-3} $II^{6\natural}_{6}{}^{-6\#}_{-5}$

La: $II^{9}_{6}{}^{-8}$ $V^{6\ -\ 7\ -\ 5}_{4\ -\ 3}$ I

Ex. 2b

Etwas bewegter

Mein Held, mein

Ob.

ff

p

Ex. 2c

Sehr langsam

König

p

Hör' ich so sei-ne höch-ste Art be - wäh - ren, ent - brennt mein

Sopr.

pp

Hör' ich so sei-ne höch-ste Art bewähren, ent

DIE FRAUEN (Alle in grosster Rührung)

Alt.

p

Hör' ich die Kun - de,

DIE MÄNNER

Ten. I

pp

Hör' ich so sei-ne höch-ste Art be - wäh-ren,

Ten. II

p

Hör' ich so ihn sei - ne Art be - wäh ren, entbrennt -

Bass I.

p

Hör' ich so sei-ne höch-ste Art be - wäh - ren, entbrennt

Bass II.

p

Hör' ich so sei-ne Art, ent - brennt mein

Sehr langsam

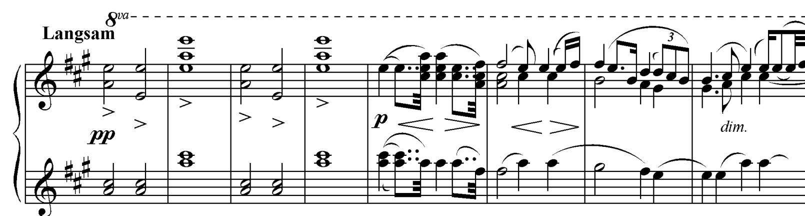
pp

Leit-motivul în cauză apare în total de 3 ori în cadrul operei. Prima apariție are loc între măsurile 58 – 67 ale Preludiului, cu câteva măsuri înainte de încheierea acestuia. Din programul scris al Preludiului de însuşi autorul operei (vezi cartea: R. Wagner, *Un muzicant german la Paris*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1981, p. 165-167) reiese că Preludiul întruchipează sonor readucerea Graalului pe pământ. Programul spune: *„în linii de o infinită delicatețe, cu claritate mereu sporită, se conturează treptat ceata făcătorilor de minuni a îngerilor, care, purtând în mijlocul lor sfântul potir, coboară în zbor abia desluşit din înălțimile străluminate”* (...) Observați linia melodică din sopranul exemplului, cât de sugestiv coboară. În continuarea programului autorul scrie: *„Cuprinsă de o castă bucurie, cohorta îngerilor pluteşte din nou spre înălțimi, căutând surâzătoare în jos. El a dăruit din nou lumii, izvorul dragostei care pe pământ secase. A lăsat în urma sa „Graalul” în paza oamenilor curați, în inimile cărora conținutul lui s-a revărsat ca o binefacere”.*

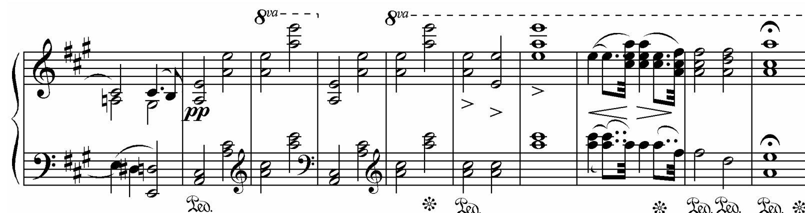
Este cohorta îngerilor cuprinsă de o castă bucurie, dar totuşi are în suflet durerea despărţirii de sfântul potir. Observând analiza armonică a **exemplului 2a** se remarcă o continuă oscilaţie tonală între tonalităţile ***La major*** – *fa # minor* – ***La major*** – *do # minor* – *si minor* – ***La major*** – *do # minor* – ***La major.*** Menţionăm că *La major* este tonalitatea de bază a operei *Lohengrin*, şi totodată tonalitatea de bază a *Graals – Motivului*. Continua revenire la tonalitatea *La major* exprimă din punct de vedere tonal durerea despărţirii de Graal.

Autorul încheie cu următoarea frază programul *Preludiului*: *„Iar în lumina cea mai limpede a eterului spaţiilor azure, ceata solilor săi dispare,* ***aşa precum răsărise de acolo****."* La sugestia acestui ***aşa precum răsărise de acolo*** în discursul muzical este reluat leit-motivul *Graalsklänge*, şi parţial *motivul Graalului* din debutul *Preludiului*.

Ex. 3a



Ex. 3b



Revenind la motivul *Trennungsklage* (Durerea despărţirii) a doua apariţie a acestuia este între măsurile 93 şi 96 ale scenei a 3-a a actului I. Scena are în total 587 de măsuri. Cadrul scenic: Lohengrin soseşte, salută regele, dezvăluind apoi scopul venirii sale – de a lupta pentru dovedirea nevinovăţiei Elsei. Se adresează apoi Elsei întrebând-o dacă ea se încredinţează ocrotirii lui. Şi în acest moment intervine în orchestră leit-motivul *Durerea despărţirii* – variat.

(Vezi **Ex. 2b)**

Wagner creează o variație ritmică augmentată, şi o variație tonală a leit-motivului, ce apare şi redus ca extensie la dimensiunile unei fraze muzicale de patru măsuri. Sunt aici prezente 3 tonalități: *Mi major, Re major şi si minor*. Dintre aceste trei tonalități, doar *si minor* apare în cadrul leit-motivului de bază. Din perspectiva sonoră a acestui leit-motiv, auditoriul care recunoaşte înrudirea cu forma originală a leit-motivului îşi poate pune întrebarea: Ce vor face oare oamenii cu acel Graal de care îngerii s-au despărțit cu durere în suflet? Răspunsul intervine imediat după aceasta în partitură: *motivul Graalului* este intonat de orchestră în tonalitatea ***La b major (!!!)*** compozitorul realizând **scordatură tonală** față de tonalitatea de bază **(La major)** a leit-motivului.

Ex. 4

Langsam
LOH. (mit grosser Wärme)
Al-les, was ich bin!
Wenn ich im Kam-pfe für dich
fp p p f p
Ped. *
sie-ge, willst du, dass ich - dein Gat-te sei?
ELSA
Wie ich zu dei-nen Füs-sen lie - ge,
dim. piu p p
Ped. *

Reiau întrebarea: *Ce vor face oare oamenii cu acel Graal de care îngerii s-au despărțit cu durere în suflet?* (...)

Revenind la leit-motivul ce constituie baza analizei noastre, notăm cea de-a treia apariție (şi ultima din cadrul operei ca fiind între măsurile 425 – 434 ale scenei a 3-a din cadrul actului III. (Scena finală are în total 845 de măsuri) (Vezi **Ex. 2c**).

Începutul acestor măsuri se suprapune cu axa de simetrie a scenei a 3-a a actului III., şi din punct de vedere al acțiunii scenice acest segment de formă succede, în ghilimele spus, „aria” lui Lohengrin, în care el îşi povesteşte originea sa divină. Leit-motivul inițial este reluat identic din punct de vedere tonal, Wagner respectând ordinea tonalităților componente ale leit-motivului (vezi analiza armonică – tonală în cadrul exemplului **2a**) .

Compozitorul îi ataşează însă contrapunctic partidele vocale ale regelui, şi ale corului de femei şi bărbați. Acestea îşi exprimă în cuvinte nedumerirea față de cele povestite de Lohengrin în legătură cu originea sa. N-i se dezvăluie adevăratul talent contrapunctic al lui Wagner în aceste măsuri. Urmărind pe orizontală fiecare voce componentă a corului, şi comparând-o cu celelalte, se observă faptul că fiecare îşi are individualitatea sa proprie, nici una dintre ele nu preia turnuri melodice de la cealaltă, şi totuşi pe verticală ele se armonizează perfect.

Analizând macrostructura, în cadrul concepției arhitecturale a procesului sonor al operei *Lohengrin*, susținem că odată cu reluarea acestui leit-motiv, forma de ansamblu se rotunjeşte. Ceea ce urmează de aici încolo până la lăsarea cortinei constituie **deznodământul** întregului conflict, respectiv **coda** întregii opere. Realizând o secționare verticală aici, conținutul în măsuri al celei de a treia scene din actul III este de 434, plus 411 măsuri de coda, şi astfel scena a treia nu mai iese din ansamblul celorlalte prin conținutul său aproximativ de măsuri.

Analiza celor trei aspecte ale leit-motivului *Durerea despărțirii* le-am realizat din extrasul de pian al operei. Adăugând la cele de mai sus partitura de orchestră, analizând şi interpretând toate culorile timbrale pe care le utilizează Wagner în cadrul dat, spectrul observațiilor se lărgeşte foarte mult. Nu vom recurge în aceste câteva pagini la această analiză, dar amintim posibilitatea ei. Comparațiile de tempo şi dinamică ale diferitelor variante ale leit-motivului pot elucida şi alte aspecte ale funcției lor comprehensive.

Să analizăm în final un leit-motiv care apare o singură dată pe parcursul operei, şi a cărei încărcătură emoțională este atât de pregnantă încât se impune în contextul dramatic al operei ca fiind leit-motiv. Un astfel de exemplu este rugăciunea lui König Heinrich, dintre măsurile 304 – 341 a scenei a treia din actul I.

Ex. 5

Feierlich.

(Hier entblössen Alle das Haupt, und lassen sich zur feierlichsten Andacht an.)

Herr und Gott, nun ruf' ich dich, dass du dem Kampf zu-ge-gen seist! Durch Schweres

Sieg ein Ur-theil sprich, das Trug und - Wahr-heit klar — er - weist! Des

Rei nen Arm gieb — Hel - den - kraft, des Fal-schen Stär - ke sei er - schlafft: — so hilf uns

Gott, zu die-ser Frist, weil uns-re Weisheit Ein-falt ist, weil uns-re Weis-heit Ein-falt ist.

Înainte de a începe lupta dintre Lohengrin şi Friedrich, toţi de pe scenă îşi scot coifurile îşi apleacă capul solemn ascultând rugăciunea regelui, care cere Divinităţii să-şi întoarcă faţa spre confruntarea care urmează, dorind să se facă o judecată dreaptă. Cele 38 de măsuri ale leit-motivului (de această dată adevărată temă periodică), acompaniate exclusiv de suflătorii de alamă (prin care Wagner doreşte să ofere un plus de caracter festiv), sunt presărate de multe accente (*marcato*-uri, *portato*-uri), într-o dinamică ce izbucneşte în *fortissimo* şi se sensibilizează pe parcurs, finalizând în *pianissimo ritard.* Rugăciunea este concepută în tonalitatea *Mi b major*. Pentru a contura puţin atmosfera, etosul tonal al lui *Mi b major*, să ne gândim doar la *Simfonia Eroica* sau la *Concertul pentru pian nr. 5*, *„Imperialul*" de Beethoven, şi orice explicaţii ulterioare nu-şi mai au rostul. Wagner realizează aici un adevărat *Choral maiestuos, romantic.*

O singură remarcă. Acest *Mi b major* faţă de tonalitatea de bază a operei *La major* se află în relaţie pol – antipol. În cartea sa intitulată *Verdi şi secolul 20, dramaturgia sonorităţii în opera Falstaff* [20] Lendvai Ernő spune

[20] Lendvai, Ernő, *Verdi és a 20. század, a Falstaff hangzás dramaturgiája*, Akkord kiadó, Budapest, 1998.

următoarele despre relația pol – antipol a tonalităților *La major* şi *Mi b major*:

*„**La major**: seninătate – care provine din simțuri (simț estetic, simțul frumosului, aprobarea a tot ce este bun şi nobil), entuziasm: iluzia simțurilor „Cântecului de voal" („prin voal sclipesc ochii pe fața doamnelor frumoase") tot aşa precum, manevra senzuală a lui Posa (Romanța în **La major** din scena de curte a actului 2).*

***Mi b major**: înțelegere umană (oglinda vieții contemplative şi nu a celei active), demnitate spirituală – umană, înțelepciune sufletească, prietenie."*

*

Termenul atât de controversat – *leit-motiv* – creat de Hans von Wolzogen a fost recunoscut şi acceptat de către Wagner. El însă în scrierile sale nu a folosit acest termen, preferând descrieri ca: *teme fundamentale, motiv tematic, moment melodic, temă de bază* etc. după cum îi conturează fragmentul respectiv intențiile. Termenul de *leit-motiv* în viziunea lui este unul generalizator.

Doresc să închei prezentul studiu cu un citat. Contemporanul lui Wagner, Camille Saint-Saënt, referitor la tehnica leit-motivică a acestuia, scrie următoarele:

*„Cu ingeniosul lui sistem al **Leit-motivului** (ce termen îngrozitor!), Richard Wagner a extins şi mai mult câmpul extensiei muzicale, dând posibilitatea să se înțeleagă, dincolo de ceea ce spun personajele, cele mai secrete gânduri ale lor. Acest sistem fusese întrevăzut, schițat chiar, dar nu i s-a acordat deloc atenție înainte de apariția lucrărilor în care şi-a căpătat întreaga dezvoltare. Doriți un exemplu foarte simplu dintr-o mie? Tristan întreabă: - Unde ne aflăm? – Aproape de capăt, răspunde Isolda pe aceeaşi muzică ce însoțise mai înainte cuvintele „cap sortit morții", pe care le rostea cu glas scăzut privindu-l pe Tristan, şi în felul acesta se înțelege imediat la ce „capăt" se referă. E aceasta filozofie sau psihologie?*

Din păcate, asemenea tuturor construcțiilor delicate şi complexe şi aceasta e fragilă. Ea nu are efect asupra spectatorului decât cu condiția ca aceasta să înțeleagă distinct toate cuvintele şi să aibă o excelentă memorie muzicală."[21]

---

[21] Saint-Saëns, Camille, *Iluzia wagneriană*, în: *Din amintirile mele, portrete, impresii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984, p. 174-175.

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ:

Baigent, Michael – Leigh, Richard – Lincoln, Henry, *Sfântul Graal şi sângele lui Iisus*, Editura Elit, Iaşi, f.a.

Lendvai, Ernő, *Verdi és a 20.század, a Falstaff hangzás dramaturgiája*, Akkord kiadó, Budapest, 1998.

Rivière, Patrick, *Sfântul Graal. Istorie şi simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 2000.

Shaw, George Bernard, *Wagner,* în: Shaw, George Bernard, *Despre muzică şi muzicieni*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1969, p. 98-116.

Speranția, Eugeniu, *Dinamismul sufletesc al lui Richard Wagner*, în: *Medalioane muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1966.

Szelényi, István, *A romantikus zene harmóniavilága,* Zeneműkiadó, Budapest, 1965.

Terényi, Ede, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001.

Várnai,Péter*, Az olasz operahagyomány továbbélése Wagner zenedrámáiban,* în*:* Magyar Zene*,* Zenetudományi folyóirat, 1981/4, p. 359-380.

Vieru, Nina, *Mit, muzică şi teatru (Drama muzicală wagneriană),* în*:* Revista Muzica*,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1983/6, p. 15-21.

Wagner, Richard*, Opera şi drama,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1980.

Wagner, Richard, *Preludiu la Lohengrin,* în*:* Wagner, Richard*, Un muzicant german la Paris,* Editura muzicală, Bucureşti, 1981, p. 165-167.

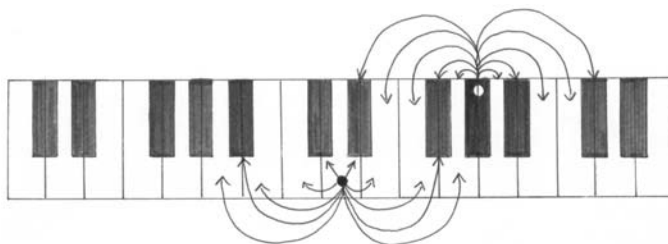
*

Efecte sonore speciale în opera *Lohengrin* de Richard Wagner

1. Efectul de interferență simetrică

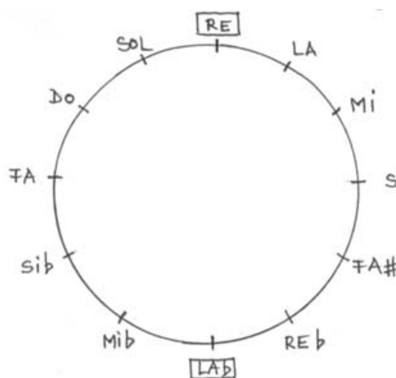
Lendvai Ernő în volumul său intitulat *Verdi és a 20. század. A Falstaff hangzás-dramaturgiája*, Zeneműkiadó, Budapest, 1984 (*Verdi şi secolul 20. Dramaturgia sonorității Falstaff*), propune o restructurare a cercului de cvinte. Luând drept bază conformația claviaturii pianului, el remarcă raporturile vizuale de simetrie ale acestuia, stabilindu-i cele două axe, ca fiind notele *re* şi *lab*.

Ex. 1



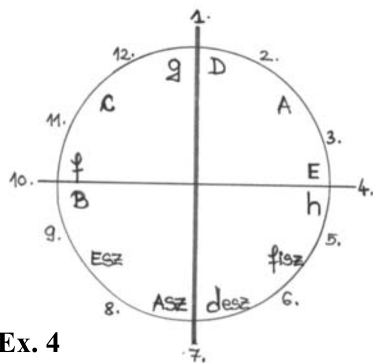
Din moment ce aceste două note reprezintă axele reale de simetrie ale claviaturii, transformate în centre tonale şi plasate în cercul cvintelor, în mod logic ele trebuie să stea la vârful şi la baza cercului, celelalte tonalități repartizându-se pe cerc în funcție de ele, astfel:

Ex. 2

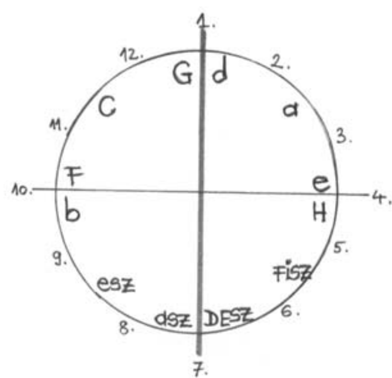


El mai observă următoarele lucruri: trasând două diametre perpendiculare ale căror vârfuri sunt situate **între** două tonalități, se nasc următoarele corespondențe:

Ex. 3a



Ex. 3b



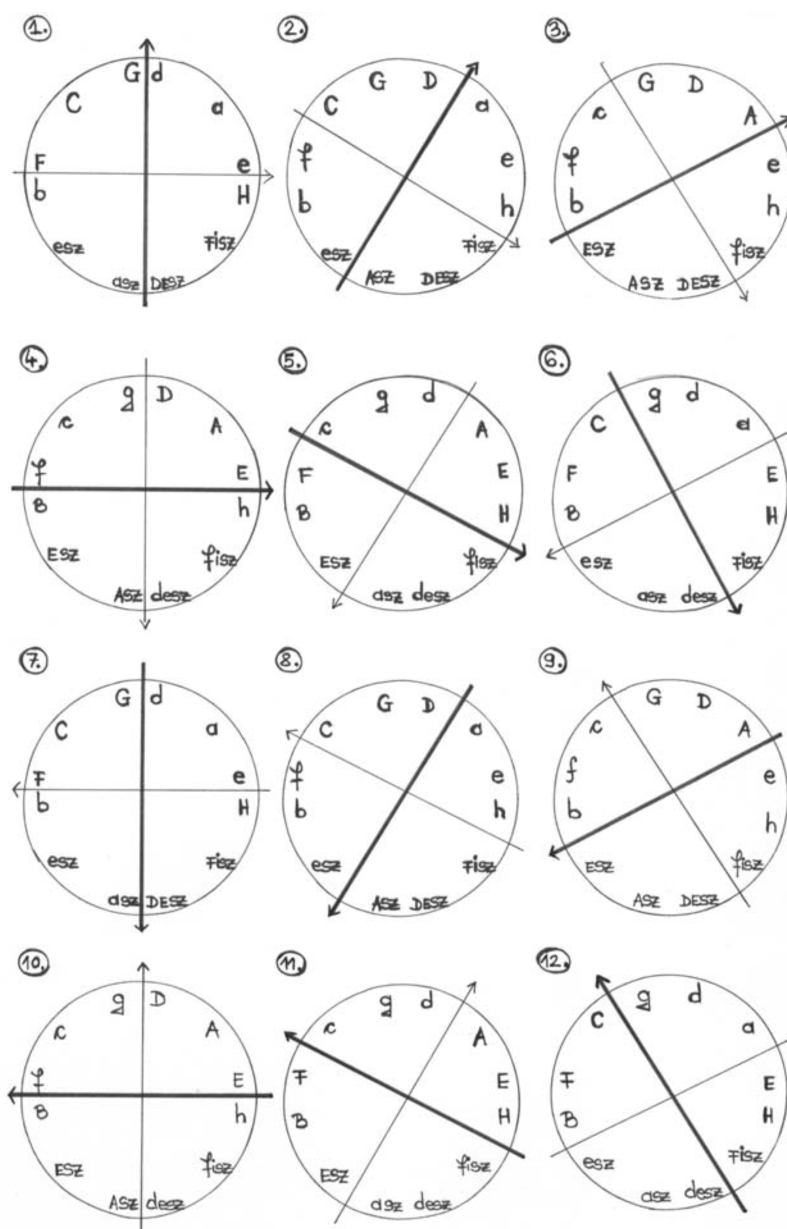
Ex. 4

	RELAȚII POL-ANTIPOL	RELAȚII SIMETRICE	RELAȚII DE OMONIMĂ	RELAȚII DE SUPLINIRE
1	Do – Fa#	Do - la	Do - do	Do - mi
2	la - mib	mib – Fa#	Sol – sol	Sol - si
3	do – fa#	Sol - re	Re - re	Re – fa#
4	La - Mib	lab – Reb	La - la	La – do#
5	Sol - Reb	Fa - mi	Mi - mi	Mi - lab
6	Mi - Sib	sib - Si	Si - si	Si - mib
7	sol – do#	do - La	Fa# - fa#	Fa# - sib
8	mi - sib	Mib – fa#	Reb – do#	Reb - fa
9	Fa - Si	sol - Re	Lab - lab	Lab - do
10	Re - Lab	Lab – do#	Mib - mib	Mib - sol
11	fa - si	fa - Mi	Sib - sib	Sib - re
12	re - lab	Sib - si	Fa - fa	Fa - la

	RELAȚII DE COMPENSARE ȘI ANULARE	RELAȚII DE POLARITATE MAJOR – MINORĂ	RELAȚII DE PARALELISM (TONALITĂȚI PARALELE)
1	Do - lab	Do - mib	Do – la
2	Sol - mib	Sol - sib	Sol – mi
3	Re - sib	Re - fa	Re – si
4	La - fa	La - do	La – fa#
5	Mi - do	Mi - sol	Mi – do#
6	Si - sol	Si – re	Si – sol#
7	Fa# - re	Fa# - la	Fa# - re#
8	Reb - la	Reb - mi	Reb – sib
9	Lab - mi	Lab - si	Lab – fa
10	Mib - si	Mib – fa#	Mib – do
11	Sib – fa#	Sib – do#	Sib – sol
12	Fa – do#	Fa - lab	Fa – re

Lendvai în volumul citat se limitează la prezentarea relațiilor expuse de către noi sub formă de tabel, fără să analizeze modificările ce intervin în tabel odată cu mutarea axelor de simetrie – principală şi secundară.

Ex. 5

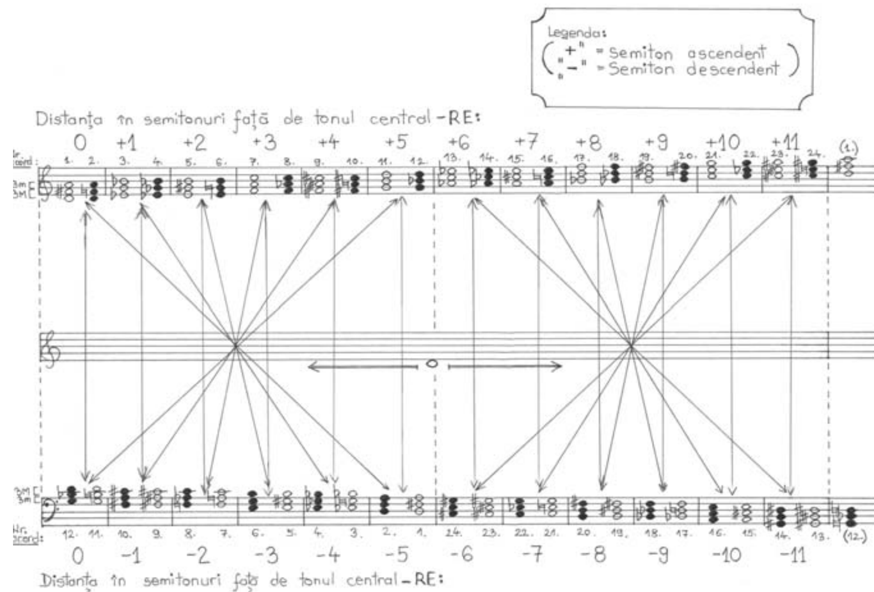


Analizând acest lucru observăm că schimbarea poziției diametrelor nu produce modificări în structura tabelului numai în cazul interferențelor simetrice dintre tonalități.

Prin rotirea celor două diametre perpendiculare în sensul acelor de ceasornic se obțin în total 144 de posibilități de combinații simetrice ale tonalităților. Remarcăm faptul că o tonalitate majoră are ca tonalitate simetrică întotdeauna o tonalitate minoră, şi invers, o tonalitate minoră îşi găseşte simetria ei pe axă întotdeauna într-o tonalitate majoră.

Pentru a înțelege esența relațiilor simetrice dintre tonalități am realizat un tabel de analiză , în care luând ca centru sunetul **RE** propus de Lendvai, am construit în formă de evantai pe scara cromatică ascendentă toate relațiile de simetrie posibile în cadrul unei octave. Respectând acea regulă conform căreia o tonalitate majoră se combină cu o tonalitate minoră, fiecărui acord situat pe scara ascendentă, i-am ataşat pe un al doilea portativ perechea simetrică pe scara descendentă (portativul inferior). După cum se observă, construcția acestor acorduri este simetrică în oglindă, deci pe de o parte avem o terță mare şi o terță mică ascendentă, iar pe de altă parte avem o terță mare şi o terță mică descendentă. Invers, unei terțe mici şi terțe mari suprapuse ascendent i se opune o terță mică şi o terță mare în desfăşurare descendentă. Acordurile le-am numerotat cu numere arabe de la **1** la **24**, iar distanța în semitonuri față de tonul central **RE**, pe scara ascendentă am notat-o cu +1, +2, +3 ş.a.m.d., iar pe scara descendentă cu -1, -2, -3 etc. Prin săgeți roşii am indicat perechile de acorduri suprapuse, iar prin săgețile negre similitudinile care i-au naştere în sistem. Acordurile descendente le-am numerotat în funcție de aceste similitudini.

Ex. 6



Ce înțelegem de fapt prin interferență? *Dicționarul explicativ al limbii române*[22] dă următoarea definiție termenului:

„Interferență = 1. (...) 2. Fenomen de suprapunere şi de compunere a efectelor a două (sau mai multe) mişcări vibratorii provenite din surse diferite; intensificare (sau slăbire reciprocă) a intensității undelor prin suprapunerea lor."

Pe această bază informativă, am calculat distanțele intervalelor la care se găsesc tonalitățile simetrice din tabelul precedent şi le-am sistematizat după cum urmează:

Ex. 7

Raporturi tonale	Distanța în semitonuri	Distanța în interval	Distanța în cvinte
D dur → g moll	0	5p desc.	4
d moll → G dur	0	4p asc.	2
Esz dur → fisz moll	+1	6M desc.	6
esz moll → Fisz dur	−1	3m asc.	12
E dur → f moll	+2	7M ↘	8
e moll → F dur	−2	2m ↗	2
F dur → e moll	+3	2m ↘	2
f moll → E dur	−3	7M ↗	8
Fisz dur → esz moll	+4	3m ↘	12
fisz moll → Esz dur	−4	6M ↗	6
G dur → d moll	+5	4p ↘	2
g moll → D dur	−5	5p ↗	4
Asz dur → cisz moll	+6	5p ↘	8
asz moll → Cisz dur	−6	4p ↗	14
A dur → c moll	+7	6M ↘	6
a moll → C dur	−7	3m ↗	0
B dur → h moll	+8	7M ↘	4
b moll → H dur	−8	2m ↗	10
H dur → b moll	+9	2m ↘	10
h moll → B dur	−9	7M ↗	4
C dur → a moll	+10	3m ↘	0
c moll → A dur	−10	6M ↗	6
Cisz dur → gisz moll	+11	4p ↘	14
cisz moll → Gisz dur	−11	5p ↗	8

Din tabelul de mai sus observăm că intervalele la care se formează tonalitățile simetrice sunt în număr de 3: *secundă mică, terță mică, cvartă perfectă.* Restul intervalelor pe care le întâlnim sunt răsturnări ale acestora: *septimă mare, sextă mare, cvintă perfectă*. Distanțele de cvinte la care apar simetriile pot fi de: 0, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14 cvinte. Intervalele pot fi socotite ascendent sau descendent şi la fel distanțele în cvinte, pe cerc pot fi socotite de la stânga la dreapta sau de la dreapta la stânga.

[22] *DEX*, Editura Academiei, Bucureşti, 1975, p. 435.

În ceea ce priveşte corespondenţele vedem că ordinea acordurilor simetrice descendente nu este altceva decât recurenţa ordinii ascendente, pornind de la acordul 12. Acelaşi fenomen se manifestă şi în a doua jumătate a octavei.

Generalizând aceste reguli putem trage concluzia că **o tonalitate poate avea 6 raporturi de simetrie cu alte tonalități**. De exemplu, tonalitatea *Re major* este simetrică cu tonalitățile *do # minor* şi *mi b major* (distanță de secundă mică), *si minor* şi *fa minor* (distanță de terță mică), *la minor* şi *sol minor* (distanță de cvartă perfectă ascendentă sau descendentă).

Relațiile de interferență simetrică se pot manifesta pe trei planuri ale discursului muzical: **melodic** (prin succesiunea unor linii melodice ce descriu desfăşurări acordice), **armonic** (prin succesiunea unor acorduri simetrice), şi **tonal** (prin succesiunea sau suprapunerea unor tonalități simetrice; este un nivel superior care include în sine primele două planuri).

*

Pe baza acestor abordări teoretice ale raporturilor de interferență simetrică, am extins analiza noastră şi asupra structurării tonale a operei *Lohengrin* de Richard Wagner, sintetizând sub forma unui tabel statistic numărul combinațiilor tonale simetrice utilizate de către Wagner pe parcursul operei:

Ex. 8 – Relații de interferență tonală simetrică în opera *Lohengrin*

	Prel.	I.1	I.2	I.3	II.1	II.2	II.3	II.4	II.5	III.Einl.	III.1	III.2	III.3
Relații de relativă	10	13	34	46	8	25	34	10	22	15	-	40	47
2m (7M)	-	1	2	10	12	7	3	2	6	-	-	6	5
3m (6M)	-	-	1	1	-	-	1	-	1	-	-	-	1
4p (5p)	-	10	11	21	10	16	10	12	17	1	-	19	26
Total	10	24	48	78	30	48	48	24	46	16	-	65	79
Nr. total măsuri	75	262	397	587	423	443	479	283	478	131	174	553	845

Dintre relațiile tonale de interferență simetrică, prezintă interes în primul rând acelea care sunt utilizate într-un număr foarte limitat. În cazul operei *Lohengrin*, precum reiese din tabelul de sinteză, asemenea relații sunt tonalitățile succesive situate la distanță de *terță mică (sextă mare)*. Acestea le întâlnim doar de 5 ori pe parcursul întregii opere.

Primul asemenea moment intervine în scena a 2-a a actului I (măsura 293); dramaturgic, după rugămintea insistentă a Elsei şi aderența binevoitoare a Regelui, aici răsună cel de-al doilea apel către acel luptător

necunoscut, care prin spada sa ar susține nevinovăția Elsei. Sunt alipite aici de fapt două semnale:

1. Leit-motivul nr. 9 *(„Gotteskampf-Motiv") – (Lupta zeilor)*
2. Apelul *„Heerrufer"*-ului.

Ex. 9

Ca şi timbru, primul motiv este intonat de cele patru trompete situate pe scenă, iar al doilea – vocal – de către vocea de bass a *„Heerruferului"*. Construcția tonal-armonică ne descrie un salt de terță mică ascendentă de la *Do major* la *mi b minor*. Lendvai, sintetizând situațiile dramaturgice în care apare tonalitatea *Do major* în cadrul operei *Don Carlos* de Verdi, caracterizează această tonalitate ca fiind o imagine a vieții reale, o putere statică, o întruchipare sonoră a lumii concrete, fizice. În opoziție cu aceasta, *mi b minor*-ul simbolizează imaginația, intuiția, dorința ahtiată după experiențe mistice, vraja credinței, o adevărată filozofie cerească, dar în acelaşi timp o profundă tristețe.

În mod surprinzător, aceste caracterizări se pliază întru totul şi pe situația dramatică în care sunt utilizate tonalitățile în opera *Lohengrin*, între măsurile prezentate. În *Do major* este intonat semnalul Regelui (deci realitatea fizică în toată plinătatea ei), iar în *mi b minor* este intonat apelul către acel necunoscut *„Gottgesandt" (trimis al lui Dumnezeu).* Este greu de crezut că Wagner a conceput al doilea apel în *mi b minor* doar pentru a-l relua într-un registru mai acut. Pentru a obține acest efect putea să folosească de exemplu *fa minor*, sau de ce nu chiar dominanta primului apel – *la minor*-ul. Legătura celor două linii monodice, Wagner o realizează prin intermediul a două acorduri cântate de orchestră (tromboni şi trompete).

Primul acord (*Do:* V_{3b}) îşi asumă rolul de a netezi sonor ruptura bruscă ce intervine în discursul melodic prin intermediul saltului tonal. Al doilea acord aduce cu sine fixarea tonalității noi (*mi b minor)*. În acelaşi timp, cele două acorduri au un rol morfologic compensator, de a echilibra între ele liniile melodice alipite.

Tonal, faţă de primul apel al *„Heerruferului”* (măsurile 249-262.) – unde există o legătură tonală între *Do major* şi *re minor*, cele două fragmente având o structură morfologică identică – prezenţa tonalităţii *mi b minor* – ca fond sonor al celui de-al doilea apel, reprezintă de fapt o scordatură la semiton ascendent.

Ex. 10

Fără îndoială, aceste câteva măsuri reprezintă unul dintre cele mai tensionate momente ale celei de-a doua scene din cadrul actului I, şi totodată din cadrul întregii opere. Încordarea ajunge aici la maximum, fiind amplificată apoi de rugăciunea fierbinte a Elsei (măs. 320-344), toate acestea găsindu-şi rezolvarea dramaturgică în torentul de bucurie al mulţimii, la ivirea lui Lohengrin, torent ce încheie scena a 2-a şi face legătura cu scena finală a primului act.

*

A doua interferenţă simetrică dintre două tonalităţi succesive la interval de terţă mică are loc în scena a 3-a a actului I (măsurile 553-554) – între tonalităţile *La major* şi *do minor* – la numai aproximativ 30 de măsuri până la terminarea actului. Finalul tumultuos, precum şi numărul mare de modulaţii ce se succed pe o distanţă temporală scurtă fac ca această relaţie de interferenţă să treacă aproape neobservată. Această camuflare este ajutată şi de faptul că legătura nu este întărită prin apariţia treptei a I-a. Prezentăm mai jos cadrul armonic în care îşi face apariţia interferenţa simetrică:

Ex. 11

În următorul caz de raport simetric dintre tonalități (actul II, scena a 3-a, măsurile 363-364) situația este asemănătoare. Cu toate că aici apare în ambele tonalități implicate treapta a I-a *(la minor – Fa # major)*, tempoul *Sehr lebhaft*, precum şi schimbarea tonalităților pe fiecare jumătate de măsură estompează efectul relației:

Ex. 12



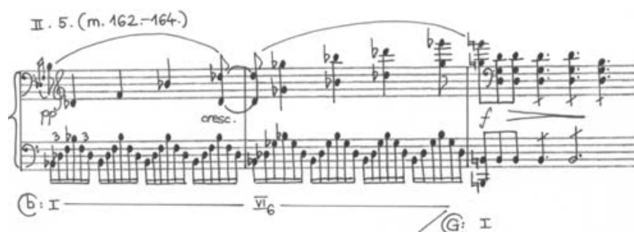
Acțiunea scenei a 5-a a actului II se petrece în fața catedralei unde urmează să se cununeze Lohengrin şi Elsa. Cele două personaje negative ale operei (Ortrud şi Friedrich) provoacă aici o serie întreagă de momente tensionale. Unul dintre acestea îl constituie şi intervenția disperată a lui Friedrich (măsurile 114-184), care îl acuză pe Lohengrin cum că victoria lui se datorează puterii sale de vrajă, acesta nefiind astfel o victorie reală. Vrea prin urmare să distrugă farmecul, încercând să-l oblige pe Lohengrin să-şi mărturisească numele şi existența reală.

Ca un suport armonic al cuvintelor de mai jos, rostite de Friedrich:

„Wer ist er, der an's Land geschwommen,
gezogen von einem wilden Schwan?
Wem solche Zauberthiere frommen,
Diese Reinheit achte ich für Wahn!"

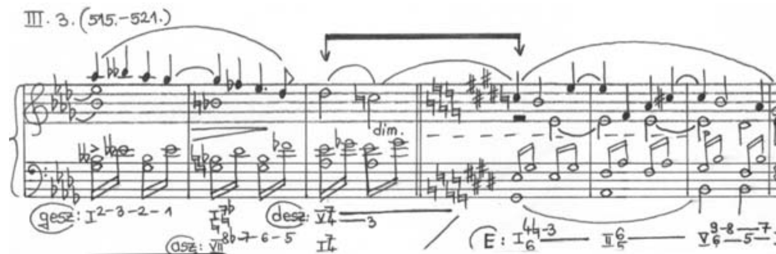
Wagner include şi o interferență tonală simetrică la terța mică, realizată între tonalitățile *si b minor* şi *Sol major*. Față de cele două cazuri relatate anterior, acesta este pregnant evidențiat, pe de o parte de dinamică (pe parcursul a două măsuri se realizează un *crescendo* de la *pianissimo* la *forte*), iar pe de altă parte de faptul că pe parcursul acestor măsuri orchestra rămâne singură, partea vocală având pauze. În al treilea rând, la evidențierea relației contribuie şi procedeul adoptat în vederea schimbării tonalității, acest procedeu constând în salt tonal:

Ex. 13



O singură dată mai apare relație de acest tip, între măsurile 517-518 ale scenei a 3-a din actul III. Cele două măsuri realizează o **modulație enarmonică (!)** între tonalitățile *re b minor* şi *Mi major*. În cazul de față (un caz special) doar reinterpretând enarmonic tonalitatea *re b minor* **(** *= do # minor)* putem considera ca fiind efect de interferență simetrică; în schimb, astfel se creează o relație de tonalități relative (*Mi major – do # minor)*:

Ex. 14



Şi tonalitățile relative sunt de fapt interferențe simetrice la interval de terță mică. În general, însă, o modulație dintr-o tonalitate oarecare la relativa ei nu prezintă un interes deosebit, ea fiind prea comună, întâlnită la tot pasul.
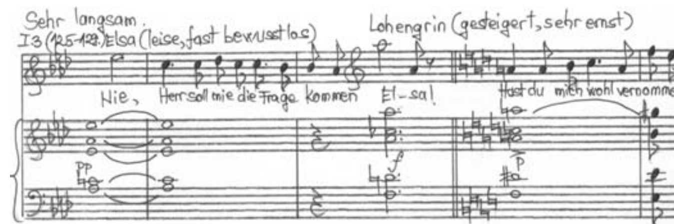
Cele 5 relații de simetrie prezentate mai sus sunt interesante tocmai din această cauză: ele sunt în raporturi de terțe mici, fără însă a fi relative (excepție ultimul caz !).

2. Structuri armonice geometrice (non-gravitaționale)

2.1 Acorduri axiale

Numim acorduri axiale toate acele structuri armonice care conțin intervale caracteristice unei axe tonale, aceste intervale fiind – *terță mică (3), cvartă mărită – cvintă micşorată (6); acord micşorat (3/3)* şi diferitele forme ale *acordului de septimă micşorată (3/6, 6/3, 3/3/3)*. Prima condiție pentru ca o astfel de structură să devină acord axial este caracterul ei de sine stătător (fără pregătire şi fără rezolvare). Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie acordul măsurii 127, din scena a 3-a a actului I, deasupra căruia Lohengrin pronunță numele Elsei. Pentru a-l include în context, în exemplul de mai jos redăm şi acordul anterior şi posterior lui:

Ex. 15
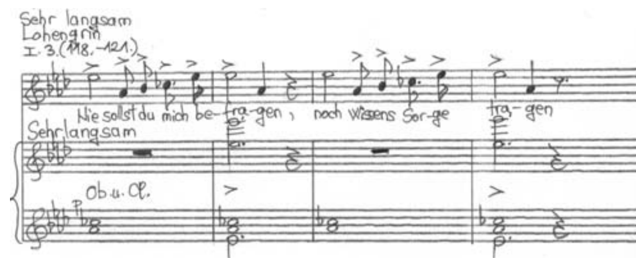


Ca atare, în limbajul wagnerian, ca şi în toată muzica romantică deosebim două tipuri de astfel de acorduri:

a) septim-acord micşorat, care de obicei preia funcția treptei a VII-a ci 7 (*b* sau #);
b) acord axial de sine stătător.

Derivații de acord Alfa

Prima din seria derivațiilor Alfa care este larg utilizată în stilul romantic este sextacordul major de sine stătător, având în vedere o structură tipică de secțiune de aur (*sectio aurea*) – 5/3. Formula inversată este cunoscută ca cvartsextacord minor cu structură 3/5. Pentru această ultimă formulă Alfa arătăm un fragment semnificativ din actul I, scena a 3-a. Este prima apariție a motivului *„Întrebarea interzisă”* legat de următorul text: *„Nie sollst du mich befragen...”*.

Ex. 16



Acompaniamentul armonic al motivului în *la b minor* se reduce la o terță mică, având ca instrumentație *Ob. / Cl.* şi apoi *Fl. / Fg.* În momentul apariției motivului, acordul, din cauza tenorului arată în felul următor:

Do b^1 ⎤ 3
La b^1 ⎬
Mi b ⎦ 5

În măsura următoare (119) acompaniamentul evidențiază relația 3 / 5 preconizată de fuziunea acompaniament – solo voce (îi oferă prestanță, punând accent pe această structură de *sectio aurea*).

Semnificația ideatică a acestei realizări armonice este exprimarea unei alte lumi sonore, adecvată conținutului expresiv al fragmentului (interzicerea întrebării referitoare la numele cavalerului sosit).

Orchestrația, prin utilizarea instrumentelor (suflători de lemn – quasi orgă) subliniază şi timbral efectul, iar dinamica *piano*, trimite de asemenea la o proiecție în spațiu a efectului (spațializarea prin dinamică, şi prin utilizarea registrelor). Este semnificativ în privința aceasta şi accentul care apare pe

Mib în măsura 119, respectiv 121. Privind tempoul acestor 4 măsuri: *sehr langsam* – acesta este foarte rar, foarte reținut.

În concluzie, această suprafață sonoră este una dintre cele mai evidente apariții ale efectului alternării sistemelor sonore:

GRAVITAȚIONAL / GEOMETRIC

După promisiunea Elsei, Lohengrin repetă motivul, dar de data aceasta în scordatură tonală:

la b minor → *la minor*

Acompaniamentul armonic repetă structura geometrică 3/5 (vezi măsurile 130-133):

Ex. 17

Tot fragmentul care cuprinde măsurile 1-168 conține o scordatură tonală în partea mediană, localizată între măsurile 101-127. În cazul acesta avem de-a face cu o scordatură la secundă mică inferioară, între două tonalități majore:

La major → *La b major*

3. Efectul „DI" („Dynamic effect")

Denumirea **efectului „DI"** îşi are răcădina în gândirea solfegierii relative, în conformitate cu regula alterației, care primeşte un „i" dacă este ascendentă. Astfel, dacă sunetul *do* primeşte alterația suitoare, devine *di*. La fel, sunetul *sol* alterat suitor devine *si, fa – fi, si – ti*.

Denumirea DI a devenit mai frecventă în literatura muzicologică pentru acest efect, din cauza faptului că în procesul armonic, fundamentala devine de foarte multe ori alterată suitor dacă structura este de acord major. În cazul unui acord minor, de obicei terța este alterată suitor. În solfegiul relativ, minorul, dacă este conceput ca acord primeşte denumirea *la – do – mi*, iar dacă este gamă: *la – ti – do – re – mi – fa – so.*

Efectul se manifestă sub patru forme distincte:
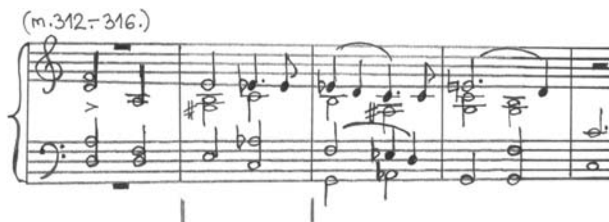
a. **forma melodică** – aici aparține orice formulă melodică ce are alterație ascendentă. De pildă, *do – do# - re* este efectul **di**, mai ales dacă sunetul *do* este chiar tonică, dar şi în acel caz când acest sunet *do* este cvinta, adică dominanta.

b. **forma acordică** – se referă la înlănțuirea acelor două acorduri în care melodic este prezent efectul **di**; în mod direct se poate realiza o înrudire la terță mare:
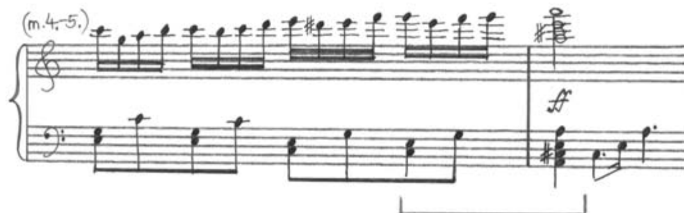


Un exemplu elocvent în acest sens găsim în opera *Lohengrin*, actul II, scena a 5-a, măsura 313:

Ex. 18
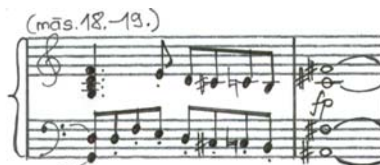


Exemplul de mai sus constituie o raritate pentru că înlănțuirea se realizează **ascendent la terță mare *(Mi – Lab)***. Înrudirea la **terță mică inferioară** este mult mai frecventă – vezi în acest sens începutul aceleiaşi scene a 5-a din opera *Lohengin:*

Ex. 19



Tot în scena a 5-a, măsurile 18-19 întâlnim unul dintre cele mai frumoase efecte **di**, exemplu ce merită citat:

Ex. 20
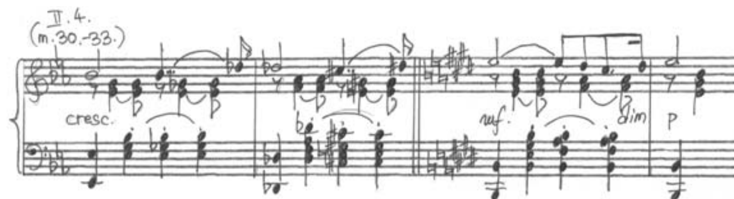


În mod normal, un acord de septimă de dominantă se rezolvă pe tonică. În cazul de faţă, rezolvarea acordului de dominantă cu septimă al tonalităţii *Do major* se realizează prin schimbarea **tonicii** cu antipolul ei – un sextacord în *Fa # major*.

c. **forma tonală** – forma a 3-a a efectului **DI**, este relaţia acelor două tonalităţi care se află la o distanţă de semiton ascendent.

În opera *Lohengrin* este cazul fragmentului cuprins între măsurile 32-46 ale scenei a 4-a din actul II – care faţă de tonalitatea anterioară – *Mi b major* – (tonalitatea de bază a scenei a 4-a) ridică fragmentul la tonalitatea aflată la un semiton ascendent – *Mi major* –. Cauzele modulaţiei sunt bine motivate dramaturgic. Redăm mai jos ca exemplu momentul modulaţiei:

Ex. 21[23]



d. **forma modală** – ce constă din alăturarea a două tonalităţi aflate într-un raport de **minnore – maggiore**, deci o legătură de omonimă.

4. Efectul „MA" („Malefic effect")
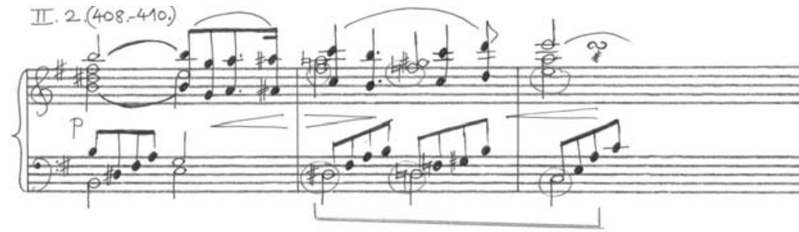
Fenomenul contrar efectul „DI", de provenienţă tot din gândirea solfegierii relative poartă numele de **efectul „MA"**. În procesul armonic al acestui efect, în cazul acordului major are loc alterarea terţei în sens coborâtor, iar în cazul acordului minor alteraţia coborâtoare o primeşte fundamentala acordului.

Formele sub care se manifestă efectul sunt aceleaşi ca şi în cazul efectului DI, şi anume:

a. **forma melodică** – în care se includ toate acele situaţii în care o formulă melodică are în cuprinsul ei alteraţie descendentă.

[23] Exemplul de faţă ne prezintă efectul „DI" ca **scordatură**. Având în vedere caracterul efectului, subînţelegem mişcarea ascendentă a celor două planuri tonale.

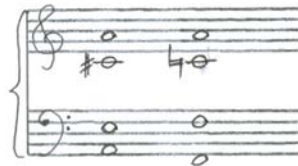
Următorul fragment din opera *Lohengrin* este relevator în acest sens:
Ex. 22



- după cum se observă, Wagner alterează aici coborâtor linia melodică a basului şi a tenorului din acompaniamentul orchestral.

b. forma acordică – corespunde cu înlănțuirea acelor două acorduri în care este prezent efectul MA; în situația aceasta este posibilă realizarea unei înrudiri la terță mare inferioară:

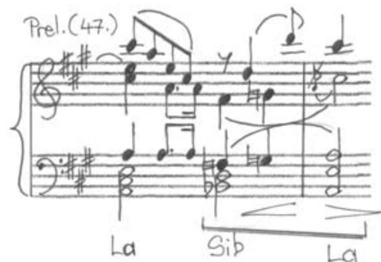
Ex. 23



Exemplul anexat la forma melodică a efectului MA este valabil şi aici, predominând deci verticalitatea.

c. forma tonală – se constituie din relația a două tonalități aflate la o distanță de semiton descendent.
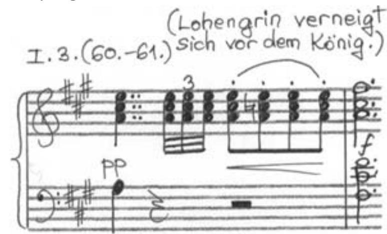
În mod semnificativ, Wagner introduce o astfel de relație tonală în măsura 47 a *Preludiului* operei *Lohengrin* – măsură ce reprezintă secțiunea de aur a *Preludiului*:
Ex. 24
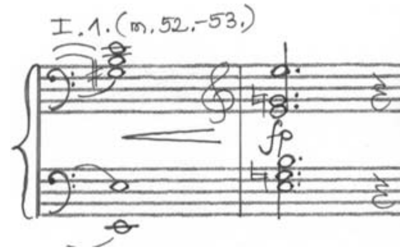


Tonalitatea *Si b major* se prezintă aici ca o tonalitate de schimb, mersul armonic-tonal fiind *La – Sib – La*.

d. forma modală – reiese din alăturarea a două tonalități aflate într-un raport de **maggiore - minnore**. Din punct de vedere sonor, această relație creează senzația unei căderi, şi în opera *Lohengrin* este mult mai frecvent folosit de către Wagner decât forma modală inversată **minnore – maggiore**. Exemplele sunt numeroase în cadrul operei. Extragem doar câteva dintre ele:

Ex. 25
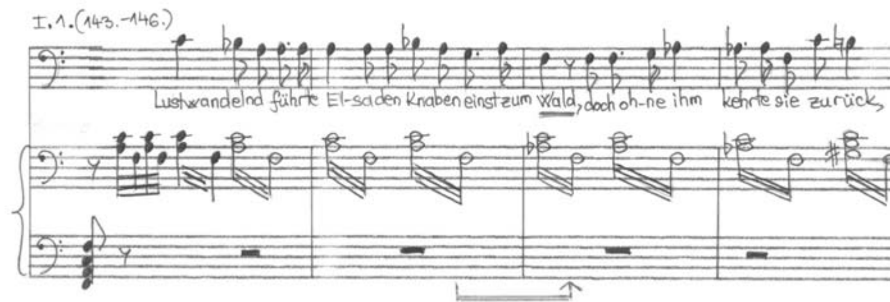


Ex. 26



Wagner nu utilizează niciodată acest efect fără să aibă ca motivație un scop dramaturgic bine determinat. În exemplul de mai jos, pentru a sublinia atmosfera de mister în povestirea lui Friedrich, sub cuvântul *„Wald”* (pădure), compozitorul trece brusc din *Fa major* în *fa minor*:

Ex. 27



BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ:

Lendvai, Ernő, *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Zeneműkiadó, Budapest, 1975.

Lendvai, Ernő, *Bartók költői világa*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971.

Lendvai, Ernő, *Bartók stílusa*, Zeneműkiadó, Budapest, 1955.

Lendvai, Ernő, *Polimodális kromatika*, Népművelési Intézet, Budapest, 1980.

Lendvai, Ernő, *Verdi és a 20.század. A Falstaff hangzás - dramaturgiája*, Zeneműkiadó, Budapest, 1984.

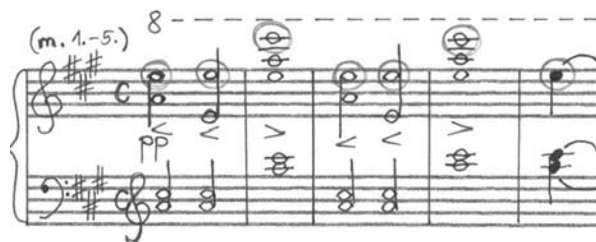
Zone sonore specifice în dramaturgia operei *Lohengrin* de Richard Wagner

1. Lumea tonalității *Mi major* în opera *Lohengrin*

1.1 Preludiul

Sunetul MI, ca şi o entitate de sine stătătoare, deja din primele măsuri ale operei capătă o importanță deosebită. Urmărind astfel primele şapte acorduri, în tonalitatea *La major*, treapta a I-a, observăm că toate cele şapte sunt în poziția cvintei (deci toate au sunetul MI în sopran):
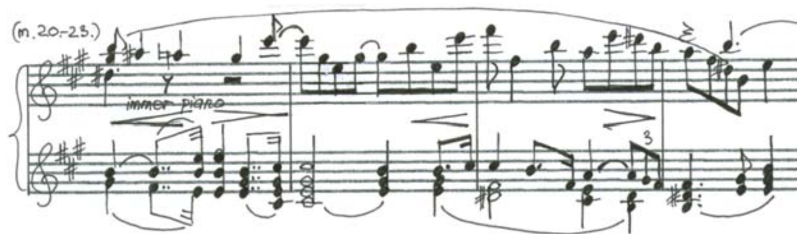
Ex. 1



Opera începe undeva foarte sus, într-o înălțime abia perceptibilă simțurilor umane, apoi treptat coboară, pentru ca în final să se ridice din nou. Astfel, sunetul MI situându-se ca poziție în planul superior simbolizează albastrul străveziu al cerului. Totul este static în acest început, totul pluteşte.

Semnificativ este de asemenea şi faptul că în cadrul *Preludiului* apare *Motivul Graalului* transpus integral şi în *Mi major*, tonalitatea ei de bază fiind de fapt *La major:*

Ex. 2



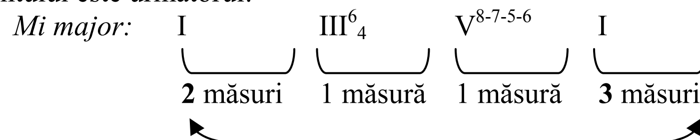
*

1.2 Actul I, Scena 1

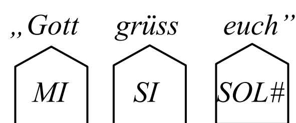
Prima scenă a operei este dominată de tonalitatea *Do major*, simbolul lumii materiale. În contrast cu lumea eterică a *Preludiului*, aici suntem deja pe Pământ, printre oameni. În acest cadru, tonalitatea *Mi major* apare o singură dată, subliniind primele cuvinte ale regelui. El însuşi este o ființă pământească, şi în calitatea sa de rege, forță supremă conducătoare a unei națiuni, adresează salutări oamenilor din Brabant prin următoarele cuvinte:

*„**Gott grüss euch**, liebe Männer von Brabant!*
Nicht müssig that zu euch ich diese Fahrt;"

Nu trebuie trecut cu vederea nici faptul că Wagner, care este totodată şi autorul libretului, după salutul regelui pune în text semnul exclamării. Timp de şapte măsuri el menține aici tonalitatea *Mi major*, acesta constituind un fond sonor pentru întregul text citat mai sus. Cifrajul armonic al fragmentului este următorul:



Armonizarea este unitară, discursul muzical porneşte de pe treapta a I-a, şi revine tot pe treapta a I-a. Sunetele ținute prelung, precum şi dinamica *ff* dau prestanță şi greutate cuvintelor regelui. Întrebarea care se pune este: de ce salută regele tocmai în tonalitatea *Mi major*, când tonalitatea care îi însoțeşte prezența cel mai mult este *Do major? Do major* este tonalitatea în care purtătorul său de cuvânt (vezi măsurile 23-26) îi anunță sosirea, iar brabanții la rândul lor îl salută tot în tonalitatea *Do major* (măsurile 37-46); semnalul intonat de trompete (pe scenă), ce anunță de nenumărate ori intrarea regelui este de asemenea în această tonalitate. Şi după toate acestea regele se ridică, şi primele sale cuvinte sunt rostite în *Mi major*!!! Nu este deloc întâmplător. În aceste măsuri, regele – ca şi forță pământească supremă – inaugurează prin intermediul cuvintelor rostite, tonalitatea *Mi major* ca simbol al Divinului. Însăşi sunetele suprapuse cuvintelor, cumulate, dau un trison de *Mi major*, în care sunetul MI se suprapune cu cuvântul *„Gott"*:



Wagner menține acest sunet MI o măsură întreagă.

În continuarea versului poetic, ritmul liniei melodice precum şi intervalele componente se structurează în funcție de prozodia metrică a textului. Wagner păstrează acest tip de conturare melodică de-a lungul

întregii opere, în aşa măsură încât prin intermediul libretelor sale, urmărind şi mersul intervalic este posibilă învățarea corectă a intonației prozodice în limba germană. Recitativele lui constituie astfel, într-o oarecare măsură, un început de *Sprechgesang*.

1.3 Actul I, Scena 2

Din punctul de vedere al etosului tonal, această scenă a 2-a este o scenă a culorilor închise. Aici domină tonalități ca: *re b minor, mi b minor, la b minor, Do b major, Sol b major, Re b major, si b minor, La b major, fa minor, Fa b major*. Tonalitățile luminoase ca *Mi major, La major*, dețin un rol foarte redus aici. Redus, dar am spune în acelaşi timp foarte însemnat. În această scenă îşi face apariția Elsa, subiectul acuzării, şi trebuie să dea seamă în fața regelui pentru faptele „săvârşite”. Tot aici este momentul în care ea îşi povesteşte visul, cu o naivitate şi încredere copilărească, pur şi simplu nerealizând mental pericolul care o pândeşte. Puterea ei de imaginație şi proiectare este atât de vie, încât atrage cu sine un număr mare de oameni, printre care şi un rege, care ajunge să fie de acord cu dorințele ei copilăreşti. Ca rezultat al forței sale de imaginație, în finalul scenei se întâmplă minunea, un vis devine realitate, îşi face apariția Lohengrin.
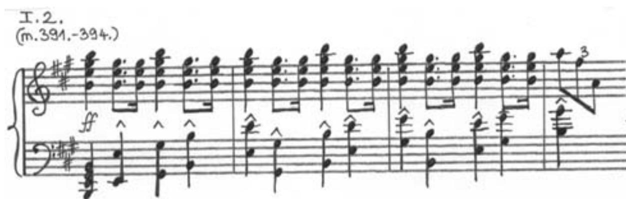
Scena debutează printr-un solo de dinamică redusă *(piano)* de oboi şi corn englez, în tonalitatea *la b minor*, şi se încheie într-un *tutti* frenetic în *Mi major*, trecând *attacca* în scena a 3-a. Tonalitatea de debut se află în relație pol-antipol cu tonalitatea de încheiere.
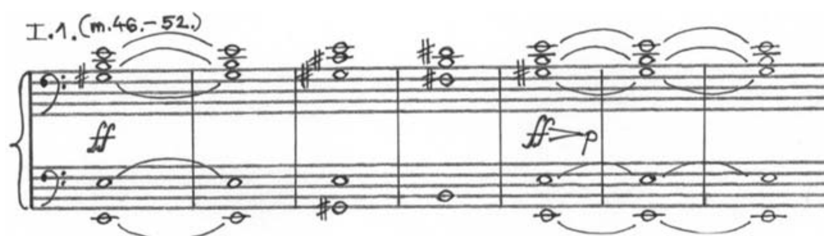
Din mulțimea amețită de bucuria sosirii lui Lohengrin, prima care se dezmeticeşte este corul feminin, conştientizând faptul că s-a împlinit rugăciunea. În măsura 390 tot corul cade în genunchi şi îşi exprimă recunoştința către Dumnezeu în *Mi major*, prin următoarele cuvinte:
Die Frauen (auf die Knie sinkend):

„Dank, du ***Herr*** *und* ***Gott****,*
der die Schwache beschirmet!”

Deci, privind în paralel cu scena a 1-a, şi aici noțiunea *Divinului* este sprijinită sonor de tonalitatea *Mi major*. În schimb, în comparație cu acordul static – *Mi major* – al scenei 1, aici ca urmare a dispoziției frenetice care domină fragmentul, în acompaniamentul orchestral se naşte o cursivitate ritmică punctată, un şir acordic sinusoidal. Iată cele două fragmente în comparație:
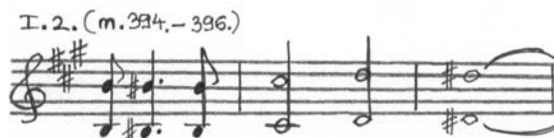
Ex. 3
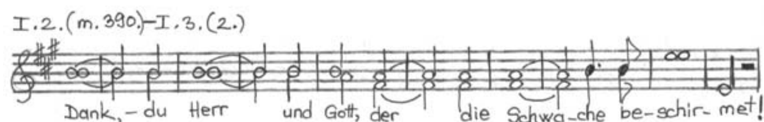




Fragmentul tumultuos din finalul scenei a 2-a este amplificat şi printr-o evoluție cromatică, prin efecte melodice DI înlănțuite, în partida corală:

Ex. 4



Deasupra acompaniamentului ritmizat, corul de femei îşi exprimă mulțumirea în sunete lungi de pedală, într-o dinamică *fortissimo*:

Ex. 5



1.4 Actul I, Scena 3

În mod asemănător primelor două scene, tonalitatea *Mi major*, raportată la tonalitatea măsurilor scenei este prezentă într-o proporție foarte redusă. Rezumând numărul total al aparițiilor obținem următorul tabel de sinteză:

	Nr. total de măsuri	Nr. măsuri în *Mi major*
Act. I, scena 1	262	7
Act. I, scena 2	397	10,25
Act. I, scena 3	587	18

Cele 18 măsuri de *Mi major* ale scenei a 3-a nu apar într-un singur loc, ci răsfirate, în multe cazuri sub aspectul unor modulații pasagere între două tonalități îndepărtate, având în aceste cazuri un rol de intermediere. De la caz la caz întâlnim în schimb şi aici legături între noțiunea de divin şi personificarea ei sonoră în tonalitatea *Mi major* (vezi în acest sens măsurile 9-11 şi 75-78).

1.5 Actul II, Scena 1

Întreaga primă scenă a actului II este dominată de două personaje, Ortrud şi Friedrich. Ambele sunt creaturi negative, închise, şi conform acestui fapt tonalităţile care predomină sunt: *fa # minor*, *do # minor,* şi *si minor*. Cele 423 de măsuri ale scenei, se structurează tonal astfel:

- 114,25 în *fa # minor;*
- 66,25 în *do # minor;* şi
- 38,75 în *si minor*.

Comparativ cu tonalităţile enumerate, tonalităţii *Mi major* îi revin doar 3,75 măsuri. Îl întâlnim din măsura 323 sub forma unei inflexiuni *si minor – Mi major – si minor*, fiind întruchipat de un singur *tremolo* pe treapta VII^4_3, ca efect sonor al cuvântului din text: *„Zauberstark" (putere de vrajă)*. Mai apare în două cazuri, într-unul ca şi modulaţie pasageră: *si minor – Mi major – do # minor* (măsurile 359-363). În nici unul dintre cazuri nu apare însă treapta a I-a a tonalităţii *Mi major!*

1.6 Actul II, Scena 2

În cadrul acestei scene, tonalitatea *Mi major* lipseşte cu desăvârşire din construcţia armonică.

1.7 Actul II, Scena 3

În această scenă a 3-a întâlnim tonalitatea *Mi major* doar în două modulaţii (măsurile 416,50 – 418 şi 458 – 459) ce totalizează 1,50 măsuri. Raportat la numărul total de măsuri (479) această sumă este aproape că neînsemnată.

1.8 Actul II, Scena 4

Din cele 283 de măsuri ale scenei 13,25 sunt concepute în *Mi major* însă în opoziţie cu scenele precedente aici tonalitatea nu este răsfirată în mai multe locuri, ci apare ca o unitate compactă, într-un singur loc (vezi măsurile 32-47). Privită în contextul anturajului ei, această pată de *Mi major* creează impresia unei mici insule, fiind secţiunea B a formei mici bistrofice cu repriză, cuprinsă între măsurile 1 – 79 ale scenei. Între măsurile citate acţiunea scenică se desfăşoară în faţa catedralei, unde soseşte Elsa urmată de o lungă suită. Nobilii, plini de respect se apleacă în faţa ei, şi o salută în felul următor:

„Gesegnet soll sie schreiten,
die lang in Demuth litt;
Gott möge sie geleiten,
Gott hüte ihren Schritt!"

Divinul, sacrul este conceput muzical din nou în tonalitatea *Mi major*. Materialul muzical al fragmentului cuprins între măsurile citate poate fi structurat pe 4 planuri:

1) melodia tip coral intonată de corul bărbătesc; armonizarea ei poate fi asemuită cu o temă de casă rezolvată corect şi cuminte;

2) o melodie de amplă respiraţie intonată de partida viorilor;

3) pilonii acordici din bas;

4) acompaniamentul în sincope din vocea mediană.

Privitor la rezolvările armonice, ca funcţii predomină Tonica şi Dominanta. Un element de asemenea important în structurarea liniei melodice a viorilor îl constituie arpegiile, precum şi notele de pasaj. Însăşi linia melodică armonizată este leitmotivul editat de Editura „Breitkopf @ Härtel" cu numărul 24, intitulat *„Liebesglück-Motiv" (Noroc în dragoste)*. Tonalităţile de bază ale acestui motiv sunt: *Si b major* şi *Mi major* – deci tonalitatea fericirii şi tonalitatea măreţului divin, sacru, - două tonalităţi aflate în relaţie de pol – antipol. Totul se desfăşoară într-un *piano* parcă transfigurat.

1.9 Actul II, Scena 5

Efectul sonor dramaturgic al tonalităţii *Mi major* în această scenă se reduce la minimum. Doar 9,50 măsuri din totalul de 478 sunt compuse în această tonalitate, ele apărând răsfirat pe parcursul întregii scene, sub forma unor tonalităţi pasagere.

1.10 Actul III, Introducere

Cu excepţia proporţiilor numerice, situaţia tonalităţii *Mi major* este asemănătoare scenei precedente.

1.11 Actul III, Scena 1

Din scena consacrată „Cântecului nupţial" tonalitatea purităţii divine lipseşte cu desăvârşire. Scena de faţă face parte din articulaţiile cu construcţie formală regulată, care sunt puţine în cadrul operei, dar care totuşi există. Unul din aceste articulaţii de formă este şi cel amintit, între măsurile 1-79 din scena a 4-a a actului II. Ca şi o curiozitate remarcăm construcţia tonală a scenei ca fiind foarte statică. Sunt prezente doar 4 tonalităţi pe parcursul a 174 de măsuri: *Si b major* (107 măsuri), *Sol major* (18 măsuri), *Re major* (47 măsuri) şi *mi minor* (2 măsuri). Din acest punct de vedere scena se prezintă ca unică în ansamblul operei.

1.12 Actul III, Scena 2

Pe baza analizei armonice observăm că în primele 55 de măsuri ale scenei, în duetul de dragoste dintre Lohengrin şi Elsa, tonalitatea *Mi major* apare foarte frecvent. Ca şi construcție formală, acest fragment prezintă trăsături comune cu măsurile 1 – 47 din scena a 4-a a actului II. În ambele cazuri avem formă de BAR inversat.

Primele măsuri ale scenei a 2-a din actul III se structurează deci astfel:

Ex. 6

A

a **b** **tranziție** **bv**

(măs. 1-28)	(măs. 29-36)	(măs. 36-42)	(măs. 42-55)
-tonalități: 1. 2. *si, Mi, do#, Mi,* 1. *do#, Mi, La, la,* *Fa, Do, Si, do#,* *Mi.*	3. *Mi, do#, Mi.*	2. *La, la, Fa,* 1. *Mi, Si, Mi.*	4. 2. *Mi, do#, Mi,* *Si, Mi, La,* *Fa#, Mi.*

Se pot observa aici anumite periodicități modulatorice. Astfel, apare nu mai puțin de 4 ori relația *Mi – do – Mi*. Se impun prin reluare şi relațiile *Mi – Si – Mi* precum şi *La – la – Fa*.

Caracteristice fragmentului sunt liniile melodice de respirație amplă, de formație asemănătoare celor din scena a 4-a a actului II. Cităm astfel cele două melodii fundamentale:

Ex. 7

III.2.(m.8.-9.)
Cl.
pp
Elsa (m.29.-30.)
Lohengrin (m.42.-43)
pp
Fühl' ich zu dir so süss mein Herz entbrennen,

Melodiile de mai sus constituie esența morfologică şi structurală a întregului fragment de deschidere, fiecare turnură melodică recognoscibilă pe parcurs poate fi dedusă din ele. În acelaşi timp, după Editura Breitkopf @ Härtel, ambele sunt cotate drept leitmotive ale dragostei, cel intonat de clarinet fiind numerotat cu nr. 36 – *Liebes-Motiv (Motivul iubirii)*, şi nr. 37. *Liebesseligkeit-Motiv (Bucuria dragostei)*. Primul motiv este deci intonat de clarinet şi este caracteristic secțiunii **a**, iar al doilea motiv este intonat la prima lui apariție de Elsa, apoi de Lohengrin, din partea orchestrei fiind susținuți de flaut, oboi şi clarinet. Motivul al doilea este caracteristic secțiunilor **b** şi **bv**. În acelaşi timp, ambele motive sunt exclusiv legate de scena a 2-a a actului III.

1.13 Actul III, Scena 3

Scena a 3-a a actului debutează cu funcția de antitonică a tonalității de bază a operei.

Ca dominantă a tonalității de bază – *Mi majorul* – are un rol însemnat în cadrul acestei scene finale. La prima apariție (măs. 69), el reprezintă tonalitatea care anunță intrarea pe scenă a celui de-al doilea graf cu suita sa. Însă, abia odată cu sosirea lui Lohengrin pe scenă (începând cu măsura 224) devine mai frecventă şi utilizarea acestei tonalități. Legătura dintre elementul divin şi această tonalitate este evidentă şi aici. Ea reiese cu claritate din suprapunerea conținutului poetic cu cel muzical. Prezentăm în cele ce urmează câteva exemple în acest sens:

- între măsurile 381-383 Lohengrin povestind despre existența porumbelului care anual reîmprospătează puterea magică a cavalerilor Graalului, suprapune cu *Mi major* cuvintele subliniate din textul citat mai jos:

*„alljährlich naht vom Himmel eine **Taube,***
um neu zu stärken seine Wunderkraft”.

În continuare (măsurile 403-406):

„so hehrer Art doch ist des Graales Segen”.

Corespondențele de acest fel ar putea fi continuate, dar nu credem că ele mai sunt necesare. Cele prezentate până acum sunt suficiente pentru a ne convinge că tonalitatea *Mi major* în opera *Lohengrin* personifică muzical – tonal – coloristic puterea divină, sacrul, misteriosul, practic inaccesibil dimensiunii de existență umană.
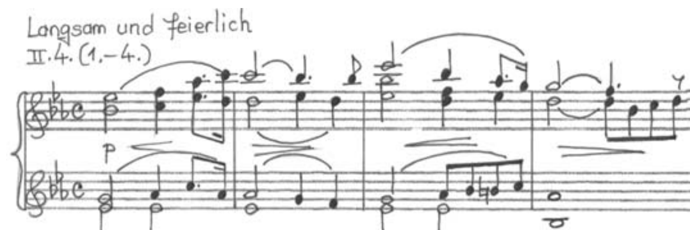
2. Lumea tonalității *Mi b major* în opera *Lohengrin*

Făcând o sumă numerică a aparițiilor acestei tonalități pe parcursul operei obținem următorul tabel de sinteză:

Actul şi scena	Nr. măs. în *Mi b major*	Nr. total măs. ale scenei
Preludiu	-	75
Act I, scena 1	10,50	262
Act I, scena 2	4,75	397
Act I, scena 3	56,75	587
Act II, scena 1	6,50	423
Act II, scena 2	1,50	443
Act II, scena 3	10	479
Act II, scena 4	66	283
Act II, scena 5	13	478
Act III, Introducere	-	131
Act III, scena 1	-	174
Act III, scena 2	12	553
Act III, scena 3	26,75	845

Raportat la numărul total al măsurilor fiecărei scene, tonalitatea *Mi b major* are cea mai mare frecvență de apariții în scena a 4-a a actului II, fiind tonalitatea de bază a ei. Aproximativ ¼ din totalul măsurilor scenei este conceput în această tonalitate. Debutul scenei este în *Mi b major*, acțional corespunzând cu intrarea unui lung şir de femei într-o ținută festivă, înaintând încet spre catedrala unde urmează să aibă loc cununia dintre Lohengrin şi Elsa. Atmosfera fragmentului se poate exprima prin cuvintele: măreț, pompos, festiv (vezi astfel măsurile 1-13):

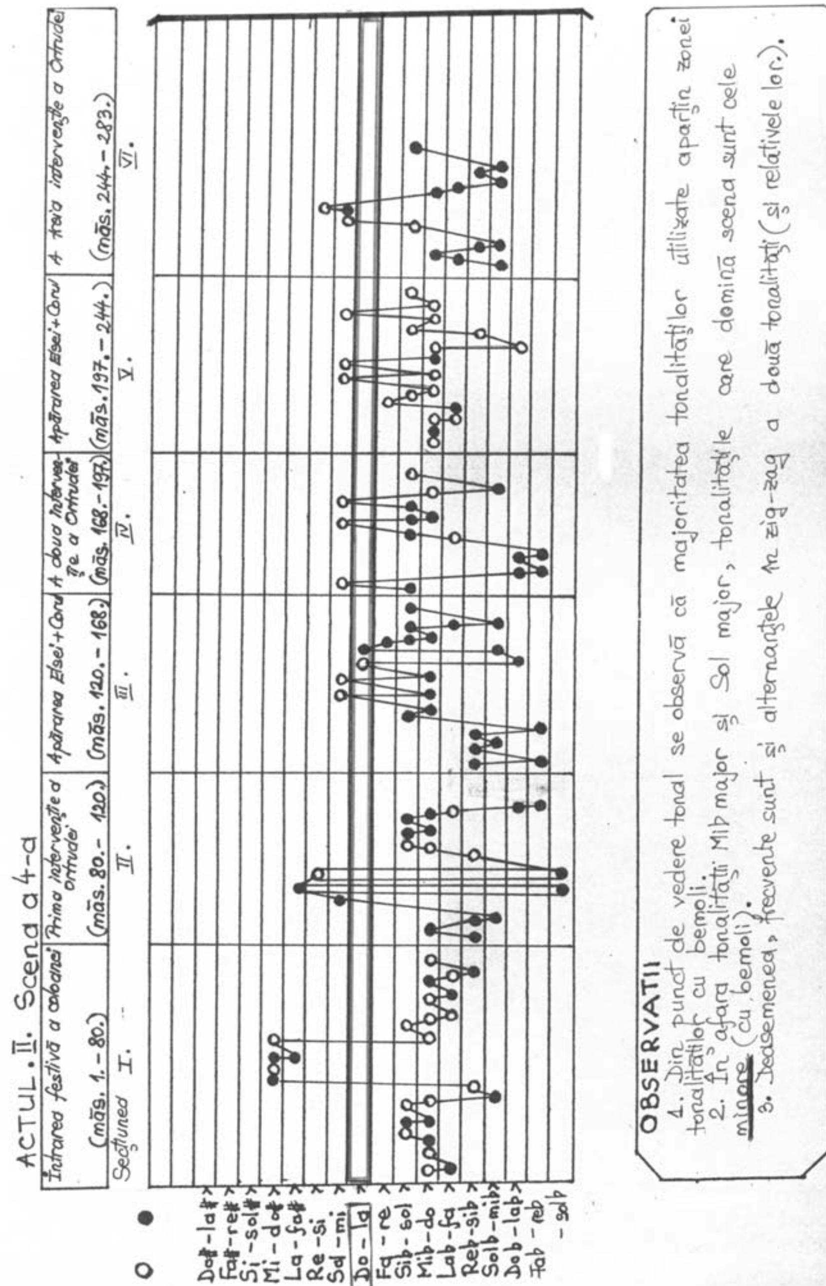
Ex. 8



Cu excepția celor două intervenții ale Ortrudei, care face tot posibilul să distrugă farmecul momentului, atmosfera de festiv rămâne constantă, drept care şi tonalitatea ce exprimă acest caracter revine frecvent în discursul armonic.

Din tabelul sintetic de pe pagina următoare observăm că tonalitatea *Mi b major* este specifică secțiunilor I şi V ale scenei. Secțiunea I corespunde acțional-dramatic cu intrarea festivă a coloanei, iar secțiunea a V-a, dominată în întregime de un *tremolo* nervos – ce exprimă muzical starea interioară agitată a Elsei, corespunde cu a doua replică a ei adresată repetatelor insulte ale Ortrudei. Ea vorbeşte aici despre puritatea şi virtutea lui Lohengrin, făcând-o perversă şi defăimătoare pe Ortrud.

Tabelul oscilației tonale a actului II, scena 4



*

Tonalitatea *Mi b major* câştigă o pondere deosebită şi în scena a 3-a a actului I. Extragem de aici doar un singur fragment, pentru a vedea încă unul din contextele dramaturgice în care Wagner apelează la culoarea sonoră a acestei tonalități.

Este vorba despre fragmentul cuprins între măsurile 304-340. Înainte de a începe lupta propriu-zisă dintre Lohengrin şi Friedrich, regele rosteşte în fața mulțimii o rugăciune evlavioasă, măreață (vezi debutul ei în *fortissimo*). Anexăm segmentul muzical în cauză:

Ex. 10 - Actul I, Scena 3, măs. 304-341

*

În mod cert, cele două tonalități analizate nu sunt singurele revelatoare pentru caracterul şi modul de utilizare a tonalităților de către Wagner. Am ales doar doar două dintre ele, *Mi major* şi *Mi b major*. Ele fac parte din acele tonalități care nu ies în prim plan prin caracterizarea vreunui personaj principal sau prin sugerarea unei anumite stări sufleteşti, sau chiar fapte săvârşite de aceştia. Specificul lor însă (în ceea ce priveşte tipul de muzică scris în aceste tonalități) reiese clar în evidență din suprapunerea lor cu un anumit context dramatic.

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ:

Kurth, Ernst, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan”*, Max Hesses Verlag, Berlin W 15, f.a.

Lendvai, Ernő, *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Zeneműkiadó, Budapest, 1975.

Lendvai, Ernő, *Bartók költői világa*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971.

Lendvai, Ernő, *Bartók stílusa*, Zeneműkiadó, Budapest, 1955.

Lendvai, Ernő, *Polimodális kromatika*, Népművelési Intézet, Budapest, 1980.

Lendvai, Ernő, *Verdi és a 20.század. A Falstaff hangzás - dramaturgiája*, Zeneműkiadó, Budapest, 1984.

Lorenz, Alfred, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, I. Band, Der musikalische Aufbau des Buhnenfestspieles *Der Ring des Nibelungen*, Max Hesses Verlag, Berlin, f.a.

Lorenz, Alfred, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, II. Band, Der musikalische Aufbau von Richard Wagners *Tristan und Isolde*, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing, 1966.

Lorenz, Alfred, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, II. Band, Der musikalische Aufbau von Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*, Verlegt bei Hans Schneider, Titzing, 1966.

Logica de concepție muzicală a duetului (Marina – Dimitri) din finalul actului III al operei *Boris Godunov* de M.P. Musorgski

Motivul alegerii prezentului duet în demonstrarea logicii de concepție existente în construcția unei articulații muzicale îl constituie pe de o parte faptul că prezentul duet este construit după principii de o logică evidentă (parcă dinadins calculate!), elementele componente ale discursului muzical fiind într-o strânsă corelație (vezi de exemplu: raportul personaje – formă muzicală). Descoperirea acestora în urma unei analize amănunțite ne-a determinat alegerea prezentei secțiuni de operă.

*

Opera *Boris Godunov* de Modest Petrovici Musorgski (1839-1881) reprezintă una dintre creațiile cele mai mari şi de bază ale compozitorului, şi totodată una dintre cele mai mari creații de acest gen a Europei orientale. Compusă între anii 1868 – 1870 la sugestia lui Vladimir Nikolski, după drama lui Puşkin (scrisă în 1825), opera a fost foarte greu acceptată de către public, şi de către critica de specialitate, pe de o parte datorită stilului său „prea modern", a lipsei unui personaj feminin (personajul Marina fiind astfel ulterior adăugat de către compozitor – în versiunea a doua a lucrării, alături de actul polonez), precum şi din cauza abordării realiste a unor subiecte sociale, nedorite de către nobilimea acelei vremi. Opera *Boris Godunov* nu este doar o tragedie de conştiință. Ea este şi o tragedie universală a poporului rus, o dramă muzicală populară. Musorgski este un psiholog asemenea lui Dostoievski sau Gogol, ale căror principale subiecte abordează forțele şi impulsurile ce dăinuie în adâncul sufletului uman, neieşind poate niciodată la suprafață, dar dirijând de foarte multe ori viața omului: conştiința, frica de moarte, sentimentul vinovăției, sau groaza mistică de un demon ce trăieşte în propria persoană.

În acest context, abordarea a două personaje ca Marina şi Dimitri, oameni de lume, ambii animați de dorința parvenirii sociale este deja în sine interesantă. Ne preocupă întrebarea că oare ce logică de construcție muzicală foloseşte Musorgski atunci când aceste două personaje intră în dialog una cu cealaltă?

1. Construcția formei de ansamblu a duetului

Extensia formei este de 50 de măsuri, forma de ansamblu alcătuindu-se din 7 secțiuni: **A, Av_1, B (Av_2), (Interludiu orchestral), Av_3, (lărgire), Coda.** Proporțiile secțiunilor de formă sunt următoarele:

secțiunea **A**: 11 măsuri
secțiunea **Av$_1$**: 7,5 măsuri
secțiunea **B (Av$_2$)**: 11,5 măsuri
secțiunea **Interludiu**: 7 măsuri
secțiunea **Av$_3$**: 3 măsuri (cu funcție de repriză)
secțiunea **lărgire**: 4 măsuri
secțiunea **Coda**: 6 măsuri

2. Personajele în raport cu forma de ansamblu

În secțiunea **A** şi **Av$_1$** cântă doar Marina;

Secțiunea **B** aduce cu sine dialogul dintre cele două personaje ale duetului Marina - Dimitri. Dialogul se realizează alternativ, încheierea de frază fiind în acelaşi timp început pentru celălalt personaj. Finalul secțiunii **B** este punctat de ambele personaje.

Interludiul este urmat de un scurt *stretto* pe planul dialogului dintre personaje (vezi măsurile 37-41). În măsura 41 acest *stretto* pe l-am notat cu **Av$_3$** este prelungit într-o scurtă **lărgire orchestrală** (4 măsuri), care pe planul ambitusului aduce cu sine o cădere de 4 octave printr-un mers cromatic descendent pe suportul unor acorduri de septimă nerezolvate. Se realizează aici modulații îndepărtate de la tonalitatea de bază a duetului *(Mi b major)*, şi anume: *Mi b major→fa minor→Re major→Do b major* (ultimele două tonalități *Re* şi *Dob* nu sunt folosite altundeva pe parcursul duetului. Lărgirea este urmată de o **Coda**, o **culminație de cor şi orchestră.**

3. Metrica

Primele 3 secțiuni de formă **A, Av1, B (Av2)**, sunt concepute în măsura de 9/8. Începând cu **Interludiul orchestral** din măsura 31 se succed alternativ următoarele tipuri de măsuri: 3/4, 9/8, 3/4, 9/8, 3/4, 9/8, 6/4 (toate acestea **pe parcursul a numai 20 de măsuri!**).

4. Tempoul

Pe planul tempoului, la fel ca şi pe celelalte planuri analizate până acum, **finalul duetului aduce cu sine culminația**. Primele 45 de măsuri ale duetului sunt concepute în tempoul *Larghetto amoroso*, **Coda** duetului, ultimele 6 măsuri culminând în *Moderato maestoso*.

5. Dinamica

Dinamica descrie **acelaşi profil de amplificare** ca şi celelalte elemente muzicale descrise anterior:

- secțiunea **A** este concepută în *pianissimo*
- secțiunea **Av1** este concepută în *piano*
- secțiunea **B (Av2)** este concepută în *crescendo*
- secțiunea **Interludiu** este concepută în *forte*
- secțiunea **Av3** este concepută în *fp cresc. forte*
- secțiunea de **lărgire** este concepută în *forte*
- secțiunea de **Coda** este concepută în *forte*.

O observație interesantă o constituie faptul că în cadrul duetului, secțiunile orchestrale sunt concepute în dinamica maximă (*forte*), autorul subliniind astfel importanța acestor secțiuni, şi nu minimalizarea lor la funcția de tranziție.

Secțiunea **B** este urmată de un **Interludiu orchestral** ce aduce cu sine totodată culminația dinamică a duetului. Pe planul dinamicii muzicale, secțiunea **A** este concepută în *pianissimo*, secțiunea **Av1** în *piano*, finalul secțiunii **B** aduce cu sine o amplificare *più forte*, urmând ca interludiul să realizeze **punctul culminant dinamic, menținut până la sfârşitul duetului**.

6. Planul tonal

Pe plan tonal observăm că dintre cele 50 de măsuri, 40 se derulează în zona tonalităților cu bemoli. Preponderentă este tonalitatea principală a duetului: *Mi b major*. Doar în punctul de simetrie al duetului (măsurile 23-24 / cu aproximație de 2 măsuri) autorul modulează în zona tonalităților cu diezi, introducând două măsuri în *Sol major*.

Lărgirea aduce cu sine acele modulații îndepărtate despre care am discutat în secțiunea în care am tratat raportul personajelor cu forma de ansamblu (aici întâlnim tonalitățile *Re major* şi *Do b major*).

Se observă cu claritate pe plan tonal delimitarea secțiunii **B (Av2)**. Se impune aici tonalitatea *do minor* (este momentul când intervine în discurs Dimitri). Putem considera tonalitatea *do minor* ca o caracteristică tonală a acestuia, tot aşa cum, caracteristica tonală a Marinei este tonalitatea *Mi b major*. Pe lângă contrastul de „culoare” pe care îl realizează tonalitatea *do minor*, în secțiunea **B (Av2)** are loc şi un contrast de mod major – minor.

Din punct de vedere tonal, duetul se împarte în 3 secțiuni (**A B A**).
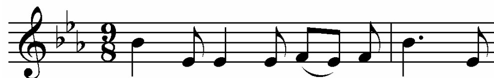
Comportamentul dual al Marinei (duritatea şi refuzul ei fiind doar aparent) este exprimat pe plan tonal prin suprapunere bitonală. Astfel întâlnim segmente concepute în tonalitățile: *Mib major / fa minor; Mib major / Si b major* (vezi măsurile 5-11; 15-18).

De asemenea, tot din punct de vedere tonal, secțiunea **B (Av2)** este mult mai stabilă. Nu întâlnim aici bitonalități sau modulații îndepărtate. În cadrul secțiunii **B (Av2)** este evidențiat doar punctul de simetrie al duetului, autorul aducând aici tonalitatea *Sol major*.

7. Materialul motivic
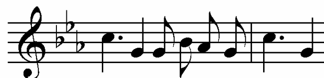
În cursul analizei prezentate până acum s-a observat desigur faptul că în cazul secțiunii de formă **B**, de fiecare dată am pus în paranteză lângă aceasta varianta **Av2**. Acest fapt denotă o înrudire a materialului motivic pe tot parcursul duetului. Astfel, motivul de bază:

Ex. 1



se află în strânsă înrudire cu motivul secțiunii **B**:

Ex. 2



Am optat totuşi pentru varianta de notație cu litera **B**, datorită acompaniamentului, al cărui profil se schimbă în *ostinato* acordic (vezi şirul de acorduri repetate) şi în special datorită structurării planului tonal, sau cu alte cuvinte impunerea în prim plan a tonalității *do minor* (care delimitează cu claritate secțiunea de mijloc!).

Mai mult decât atât, şi **Interludiul orchestral** aduce cu sine acelaşi material motivic.

Ceea ce frapează în analiza prezentului duet constă pe de o parte în interferențele logice dintre elementele componente ale discursului muzical (vezi astfel în paralel evoluția planului tonal cu dinamica, metrica, tempoul, raportul personaje – construcție arhitecturală). Iar pe de altă parte, situarea centrelor de forță (secțiunile de aur pozitivă şi negativă) care se evidențiază în planul formei, delimitând cu o precizie aproximativă de 98% începutul şi sfârşitul secțiunii **B (Av2)**. Dacă ar fi să prezentăm forma printr-o figură geometrică, aceasta ar fi foarte stabilă şi echilibrată:

Ex. 3



Alături de culminația propriu-zisă a duetului (lărgire + Coda) – finalul ei de fapt −, şi aceste centre de forță reprezintă puncte culminante de o importanță dramaturgică aparte.

Anexăm studiului nostru textul duetului din libretul tradus în limba română:

Marina[24]

„Să râdă! ... O, țarevici, fie-ți milă o, nu-nfiera a mele vorbe aspre; nu reproşul, nu batjocura ci numai iubirea le-a inspirat; setea de slava ta, setea măririi răsună-n ele, în liniştea nopții. O, tu iubite, credincioasă-ți va fi Marina! Să uiți, o să uiți de ea, să uiți de-a ta dragoste, dar nu uita de-al țarilor tron.

Dimitri

Marina, iadul din sufletul meu zdrobit nu-l înteți cu dragoste falsă.

Marina

Iubirea mea, a mea viață, a mea speranță!...

Dimitri

O, mai repetă te rog Marina, nu-mi răpi te rog desfătarea, fiorul fericirii, a mea vrăjitoare, viața mea!

Marina

Țarul meu!

Dimitri

Vino, draga mea, împărăteasa mea!

Marina

O, cum mi-ai revărsat pace-n suflet!

Dimitri

Vino, îmbrățişează-mă, eşti viața mea!

Marina

O, stăpânul meu!... (se îmbrățişează. Apare Rangoni; priveşte de departe la Falsul Dimitri şi la Marina. Din culise se aud vocile magnaților care chefuiesc.)

Corul (în culise)

Vivat, vivat, vivat, vivat!"

*

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ:

Batta, András, *Opera. Zeneszerzők. Művek. Előadóművészek,* Vince kiadó, Budapest, 2006.

Eösze, László, *Az opera útja*, Zeneműkiadó, Budapest, 1972.

Gray, Anne, *Komolyzenei kalauz,* Tericum kiadó, Budapest, 2005.

Hausswald, Günter, *Das neue Opernbuch,* Henschelverlag, Berlin, 1957.

Kertész, Iván, *Operakalauz,* Saxum kiadó, Budapest, 2005.

Till, Géza, *Opera,* Zeneműkiadó, Budapest, 1989.

*

[24] Musorgski, M.P,*Boris Godunov*, libret, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor Bucureşti, 1964, p. 46.

ANEXA: SPECTRUL COLORISTIC TONAL, GRAFICUL DESFĂŞURĂRII FORMEI, EVOLUȚIA PERSONAJELOR, STRUCTURA DINAMICĂ

Dramaturgia luptei scenice în creația lui Prokofiev. Baletul „Romeo şi Julieta”

1. Caracteristici generale ale creației lui Serghej S. Prokofiev (1891 – 1953)



S. Prokofiev este cel mai cunoscut reprezentant al compozitorilor care-şi profilează creația pe urma lui Stravinski. Personalitatea lui este una dintre cele mai senine personalități artistice ale secolului XX. Frumusețea, ca şi armonie a vieții, şi bucuria ca şi acțiune activă, reprezintă un aspect permanent şi un ideal estetic în arta lui Prokofiev. Creațiile lui sunt caracterizate printr-o deprindere elegantă a formei, printr-o elocvență retorică uşoară şi flexibilă, prin transparență ritmică, colorit expresiv. Dar în acelaşi timp, adesea autorul recurge la o bruscă întrerupere a cursivității acțiunii fiind caracterizat de o vitalitate mimată specific mecanică. Iubeşte jocul intelectual stilizat prin curiozități spirituale, aceste elemente rămân însă întotdeauna în mâna lui ca pure rechizite stilistice. O perioadă cercetează într-o direcție politonală, apoi se reîntoarce la diatonia clasică. Prospețimea şi ținuta muzicii lui devine palpabilă prin intermediul acordajului sentimental potrivit al auditoriului. Mijlocul principal al obținerii unei asemenea stări sentimentale este ritmul însuflețitor. Ritmica lui Prokofiev în ansamblul ei este deosebit de dinamică şi în sine se impune atenției. Trăsătura ei caracteristică este regularitatea puternic evidențiată şi accentuarea realizată în colaborare cu toate celelalte mijloace muzicale. Prokofiev foloseşte ritmul ca mijloc al forței dinamice.

Melodia muzicii lui reflectă un caracter luminos, plastic şi incisiv. În privința aceasta compozitorul relatează următoarele:

„Am simțit limpede că prima condiție pentru crearea unei opere muzicale pe baze solide este oferită de muzica tonală, în timp ce construcția atonală este o construcție pe nisip. În afară de aceasta muzica tonală oferă posibilități mai mari decât muzica atonală şi constructivistă, ceea ce se vede mai ales din impasul la care a ajuns Schönberg şi urmaşii săi. În unele compoziții ale mele din ultimii ani se întâlnesc momente atonale disparate. Fără prea multă simpatie, mă foloseam totuşi de aceste metode, în mod

principal pentru a crea contrastul şi pentru a sublinia părțile tonale. În viitor sper să mă descătuşez de aceste metode".[25]

În ceea ce priveşte armonia, primele lucrări ale compozitorului sunt destul de simple, specifice tradițiilor romantismului rus. În această perioadă lucrările lui Ceaikovski şi Rimski-Korsakov au o puternică influență asupra lui. În creațiile compuse de el în perioada emigrării se constată o puternică tendință de experimentare, antiromantică. Perioada sovietică (1933 – 1953) aduce cu sine o cristalizare a limbajului său armonic, lucrările lui câştigând în accesibilitate şi limpezime. Se relevă o simplitate intenționată a coordonării armonice în special în punctele nodale ale conturării formei muzicale. Bazele tonal-modale ale muzicii lui sunt în strânsă legătură cu diversitatea imaginilor muzicale pe care doreşte să le creeze. Întâlnim astfel motive fantastice, de basm, barbare, groteşti, sarcastice, umoristice, şi lirice. Diatonica lui luminoasă este un semn al spiritului general optimist al compozitorului. După reîntoarcerea în țară, în anii 1930, el recurge frecvent la politonalitatea diatonică, ce exprimă sonorități calme şi moi. Este atras de culorile armonice simple, folosind trisonuri bine definite modal. Sunt prezente însă numeroase modulații şi deplasări tonale ce relevă natura modulatorie a cromatismelor. Baza acordicii lui o constituie trisonurile pure. Îmbogățirea lor o realizează prin utilizarea sunetelor complementare, *„ajoutée"*, în special a sextei. La el sunt însă posibile orice variante de sunete complementare.

Cu toată diversitatea şi caracterul complex, stilul lui Prokofiev este deosebit de unitar, uşor de recunoscut, una dintre cele mai importante mijloace de diferențiere stilistică constituind-o armonia.

1.1 Cadrul general istoric de creație a baletului „Romeo şi Julieta"

*A*naliştii Operei Omnia a lui Prokofiev disting patru perioade de creație a compozitorului [26]*:*

1. perioada rusească (1891-1918);
2. perioada americană (1918-1922);
3. perioada europeană (1922-1936);
4. perioada sovietică (1936-1953).

Baletul *Romeo şi Julieta* aparține acestei ultime perioade de creație a compozitorului, fiind compus în anii 1935-1936, după tragedia lui W. Shakespeare, pe un libret de L. Lavrovski, S. Prokofiev şi S. Radlov.

---

[25] Vancea, Zeno*, Serghei Sergheievici Prokofiev,* in*: Revista Muzica,* nr. 9/ 1954, Editura Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1954, p. 12.

[26] Vezi: Redepenning, Dorothea*, Prokofiev, Sergey (Sergeyevich)*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Oxford University Press Inc., Oxford, 2001, vol. 20, p. 404-423.

Dintre cele **nouă** balete compuse de Prokofiev acesta este al şaptelea, numerotat cu op. 75. Lucrarea a fost compusă la începutul celei de a patra perioade creatoare, la întoarcerea compozitorului în Uniunea Sovietică. La început, după terminarea ei lucrarea a fost respinsă de către teatrul Bol'shoy, fiind considerată prea complicată. În anul 1937, Şcoala de coregrafie din Leningrad a anulat şi ea contractul cu compozitorul pentru prezentarea baletului. Astfel, premiera n-a avut loc decât în 11 decembrie 1938, la Brno, în Cehoslovacia. Compozitorul a aranjat în prealabil două suite simfonice (op. 64 a şi b), şi o colecție de zece piese pentru pian (op. 75) din balet, acestea fiind prezentate cu succes în 1936 şi 1937. În 1946 a aranjat o a treia suită orchestrală op. 101. Premiera baletului în Uniunea Sovietică a avut loc la Teatrul de Operă şi Balet S.M. Kirov din Leningrad la 11 ianuarie 1940, în regia coregrafului Leonid Lavrovski, având în distribuție ca primă balerină pe Galina Ulanova, în rolul Julietei. La cererea coregrafului regizor, Prokofiev a făcut multe schimbări în lucrare, compunând şi două numere extra: nr. 14 – Variațiunile Julietei şi nr. 20 – Variațiunile lui Romeo. Curând după premieră baletul a devenit foarte frecvent reprezentat pe scenele sovietice, intrând şi în repertoriul internațional.

1.2 Mijloace de creație puse în slujba exprimării dramaturgice a conținutului

„După 1932, activitatea lui Prokofiev se intensifică în mod manifest, întorcându-se spre linia clasică, spre diatonism, spre claritatea armonică şi melodică. În noile sale condiții de viață, el dă în 1935 una din cele mai reuşite creații ale geniului său, baletul Romeo şi Julieta, strălucit adecvat textului shakespearian, conținând intense efuziuni de lirism şi, ceea ce în opera lui Prokofiev nu intrase în joc până atunci decât în ***Îngerul de foc****, anume evocarea muzicală a amorului.”* – spune Eugeniu Speranția.[27]

Prokofiev şi-a pus în vedere şi o eventuală schimbare a sfârşitului tragic al piesei lui Shakespeare, concepând un „Happy End”. Această idee a respins-o însă, considerând-o un sacrilegiu la adresa lui Shakespeare.

„În 'Romeo şi Julieta' (Prokofiev este şi coautor al libretului), cea mai grea sarcină pe care şi-a luat-o compozitorul a fost aceea a păstrării, în limita posibilului, a tuturor liniilor acțiunii shakespeariene. Limitarea la conflictul principal, dragostea dintre Romeo şi Julieta, ar fi fost nu numai o împietate, dar şi recunoaşterea incapacității muzicii şi dansului de a exprima o complexitate de caractere şi situații. De aceea, pe lângă imaginile îndrăgostiților, partitura lui Prokofiev a schițat încleştarea dintre familiile Montagu şi Capuleti, profilul psihologic al lui Mercutio, pe Thibald,

---

[27] Speranția, Eugeniu, *Prokofiev,* in: *Medalioane muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1966, p. 264-265.

înțelepciunea senină a părintelui Lorenzo, umorul rudimentar ca şi mişcările greoaie ale doicii...Dar nu numai atât. Muzica lui Prokofiev nu a uitat de 'Verona încântătoare' al cărui popor de vitalitate meridională zburdă vesel şi se macină aproape zilnic în lupta fratricidă."[28]

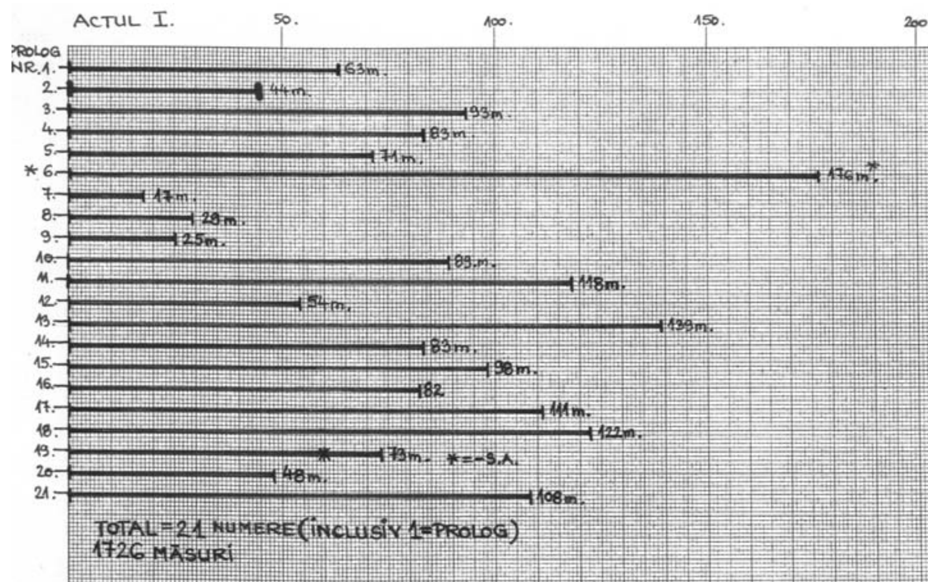
Mijlocul principal utilizat de Prokofiev pentru a reda caracterele personajelor este cel al schițelor scurte, ce au o tematică clară. Logica povestirii rezultă din succesiunea acestora. În acest mod se fărâmițează ansamblul, linia mare a baletului este mai puțin urmărită, schițele de caracter sunt însă deosebit de expresive fiind de altfel şi mult mai caracteristice stilului compozitorului.

1.3 Rolul proporției în baletul „Romeo şi Julieta"

Pentru a avea o viziune de ansamblu asupra proporției numerelor componente ale celor trei acte ale baletului, şi totodată pentru a plasa în context acele patru numere ce conțin luptă scenică (nr. 6, 33, 34, 35), pe care ne-am propus să le analizăm, am realizat schema extensiei lor pe hârtie milimetrică, în ordinea succesivă a numerelor.

Un milimetru corespunde unei măsuri. Pe axa orizontală vedem numărul măsurilor componente, iar pe axa verticală succesiunea numerelor.

Ex. 1



---

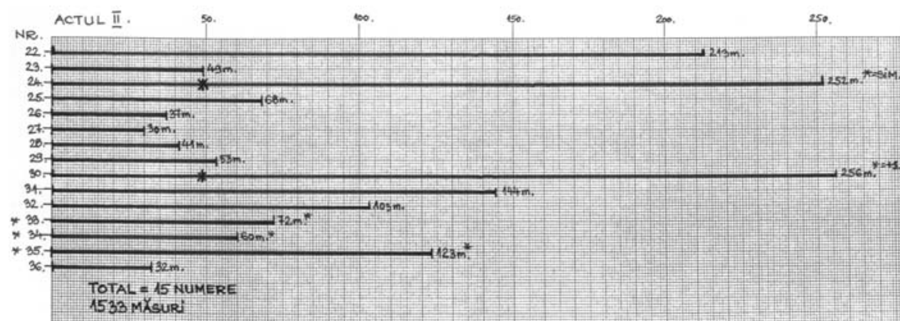
[28] Brumaru, Ada, *Însemnări pe marginea muzicii de balet a lui Prokofiev şi Haciaturian,* in: *Revista Muzica,* nr. 11/1957, Editura Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1957, p. 20.

Actul I conține în total 1726 de măsuri, cuprinzând 21 de numere, dintre care nr. 1 reprezintă un prolog. În general numerele sunt de extensie medie. Se evidențiază din context tocmai numărul care conține lupta scenică (nr. 6) prin cele 176 măsuri ale sale, fiind numărul cel mai extins.

Tot în acest act, în numărul 19, măsura 60 se află secțiunea de aur negativă a întregului balet (de fapt este măsura 1557 din totalul de 4074 măsuri ale baletului). În cuprinsul partiturii autorul descrie ca program pentru acest număr (19) următoarele:

„Sala luminată pe jumătate este goală. (135) Intră Julieta îmbrăcată poate în cămașă de noapte. Caută batista sau floarea pierdută în timpul întâlnirii cu Romeo (136). De după o coloană apare Romeo. Julieta se intimidează. (137) Începutul dansului de dragoste”.

Ex. 2



Actul II este mai scurt decât actul I cu 193 de măsuri. El conține în total 1533 de măsuri, distribuite în 15 numere. În pofida scurtimii sale, actul II conține cele mai lungi numere ale baletului [vezi astfel numerele **22** (cu 213 măsuri), **24** (cu 252 măsuri) şi **30** (cu 256 măsuri)]. În cadrul numărului **24** întâlnim punctul de simetrie al întregului balet (vezi măsura 49 – care din totalul de 4074 de măsuri ale baletului este măsura 2037). În acest număr 24 compozitorul descrie în cuprins acțiunea scenică astfel:

„Sărbătoarea continuă. Dansul celor cinci perechi. Mişcările sunt mărunte. (182) Pe stradă trece o ceată veselă însoțită de fanfară. (188) Dansul reîncepe”.

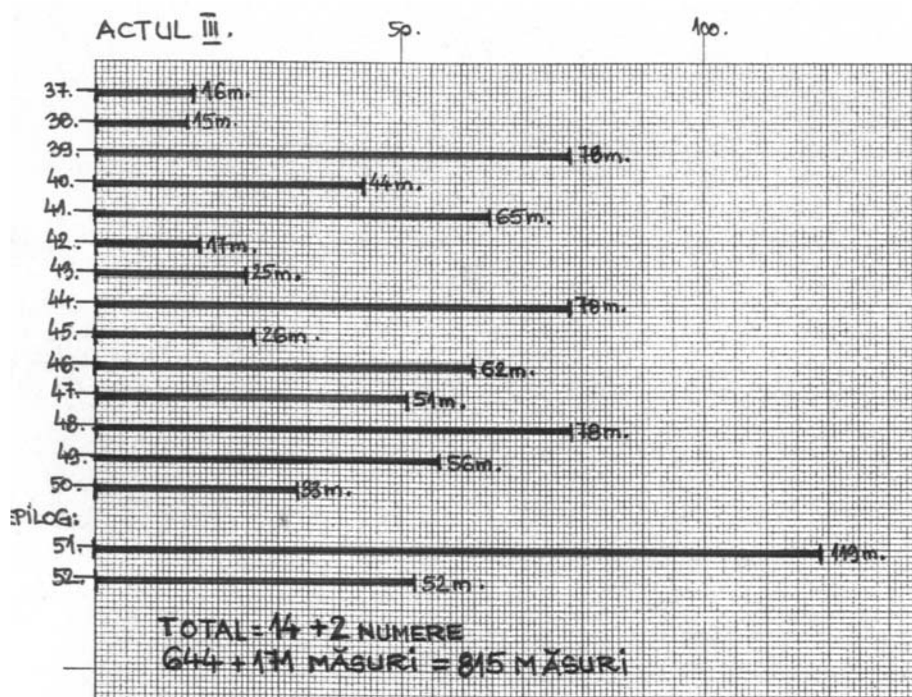
Iată că şi aici, unul dintre cele trei centre de greutate (simetria, + S.A. şi – S.A.), în cazul de față axa de simetrie se suprapune cu un program vesel (dans, bucurie). Prin această structurare dramaturgică Prokofiev parcă doreşte să contrabalanseze, să ofere echilibru conținutului tragic al dramei (ca dovadă a acestui fapt este gândul care l-a preocupat pe compozitor de a modifica finalul în Happy End).

Tot în acest act II, în cel mai lung număr al baletului (nr. **30** cu 256 de măsuri) întâlnim secțiunea de aur pozitivă a întregii lucrări (vezi măsura

49 – care din totalul de 4074 de măsuri ale baletului este măsura 2518). Aici, conform programului*: „Perechile de mascați trec prin avanscenă, prin fața cortinei lăsate”.*

Am marcat în graficele de mai sus aceste centre de greutate printr-o steluță pe linia orizontală ce simbolizează extensia numerelor.

Ex. 3



Din toate cele trei acte ale baletului, actul III este cel mai scurt. El conține 14 numere, plus 2 numere epilog, totalizând 815 (644 + 119 + 52) măsuri. Această sumă este cu 911 măsuri mai mică decât actul I, şi cu 718 măsuri mai mică decât actul II. Totodată actul III conține cele mai scurte numere (nr. 38 = 15 măsuri, nr. 37 = 16 măsuri). Excepție epilogul 1 (nr. 51) de 119 măsuri, restul numerelor nu depăşesc extensia de 78 măsuri (vezi graficul de mai sus).

*

Acesta este contextul proporțional în care se încadrează acele 4 numere ale baletului în care autorul „programează” luptele scenice: nr. 6 (actul I) şi numerele 33, 34 şi 35 (actul II).

2. Analiza numerelor ce conțin lupte scenice

2.1 Actul I, Tabloul 1, Nr. 6

Cadrul de acțiune al tabloului nr. 1 se prezintă astfel: *„O piață în Verona. De o parte şi de alta a pieței, casele familiilor Montagu şi Capulet, de decenii vrăjmaşe. Romeo cutreieră solitar străzile oraşului... În zori, încep obişnuitele certuri între servitorii celor două familii...* ***În curând apar şi stăpânii care-şi încrucişează spadele. Mulțimea se adună în piață. Apare şi Principele Veronei****. El anunță că va pedepsi cu moartea pe oricine va mai îndrăzni să iasă înarmat pe străzile oraşului...”* [29]

Programul partiturii, descris în cuprins, specifică: *„6. Lupta rapidă. Cavalerii cu arme. [39]*[30] *Clopotul. Vine contele pe cal. [40]*[31] *La vederea contelui lupta este întreruptă”.*[32]

La baza întregului discurs muzical al numărului 6 stau două motive (**α** – pentru secțiunile de formă A, şi **β** – pentru secțiunile de formă B):

Ex. 4

---

[29] Caraman-Fotea, D.–Constantinescu, Gr.– Sava, I., *Ghid de balet*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1973, p. 264.

[30] măsura 148.

[31] măsura 158.

[32] Prokofiev, S., *Romeo şi Julieta* - partitură, Editura Muzicală de Stat, Moscova, 1961.

Tempoul *Presto* precum şi ritmul mărunt de şaisprezecimi sunt expresie a rapidității luptei. Pe de altă parte, folosindu-se de programatism ilustrativ, prin mersul treptat descendent şi arpegiile ascendente (opoziție de structurare melodică şi de direcție!) autorul zugrăveşte muzical expresiv încrucişările de spade. Schimbările foarte frecvente de tonalitate sunt de asemenea o expresie a instabilității şi a unei mişcări scenice învolburate.

Ex. 5

Tempoul puțin mai susținut *(Poco più sostenuto)* şi amplificarea la *fortissimo* a dinamicii (dinamică încă nefolosită în cadrul numărului 6), precum şi apariția tonalităților minore în cadrul desfăşurării armonice simbolizează faptul că lupta oarecum stagnează, loviturile devin mai rare şi mai puternice. Mai mult decât atât, compozitorul scindează planul armonic în două: recurge la bitonalitate (vezi măsurile 48-51), suprapunând tonalitatea *Do major* cu tonalitatea *fa minor*.

Forma numărului 6 în ansamblul lui (după cum vom vedea în graficele următoare) se bazează pe alternanța acestor două tipuri de segmente (**A** şi **B**), preponderent sub formă variată.

Pentru a reda cât mai inteligibil forma şi desfăşurarea elementelor componente ale discursului muzical am optat pentru reprezentarea acestora sub formă de grafic sintetic în culori. Tabelul următor conține legenda simbolurilor şi a culorilor utilizate, precum şi a modalității de utilizare a acestora:

Ex. 6 Legenda:

► În partea superioară a graficelor am reprezentat orchestrația numărului. Fiecărui instrument (sau grup de instrumente), în ordinea apariției în partitură am oferit o culoare. Pe orizontală, prin succesiuni de pătrățele apar măsurile. Pe verticală, apare ansamblul orchestral cu instrumentele sale. Fiecare pătrățică reprezintă o măsură. Când în cadrul unei măsuri un instrument cântă, culoarea reprezentativă a acestuia apare desenată în pătrățica respectivă.

- Din motive tehnice de reprezentare, în cadrul graficului nu am ținut cont de pauzele de optime, precum şi de cele mai mici decât acestea!

► Metrul l-am înscris prin simbolul suprapunerii cifrelor latine, la începutul numărului, precum şi în locurile în care acesta se schimbă.

► Pentru delimitarea secțiunilor de formă muzicală am trasat bare verticale. Notarea secțiunilor de formă am realizat-o folosind literele latine. Am specificat de asemenea conținutul în măsuri al fiecărei secțiuni.

► Dinamica am reprezentat-o prin intermediul unei scări ascendente de culori din gama spectrului, de la *pianissimo posibile* până la *fortissimo posibile*.

Culoarea utilizată în cadrul măsurii reprezintă dinamica aferentă în spectru.
► Spectrul tonal l-am realizat acordând fiecărei tonalități o culoare. Succesiunea culorilor reprezintă vizual succesiunea tonalităților în cadrul discursului muzical.
► Tempoul l-am înscris prin termenii specifici, acolo unde era cazul, iar armura şi schimbarea acesteia am marcat-o prin specificarea numărului de alterații. Unde acestea nu apar, nu există armură.
► Succesiunea tonalităților am vizualizat-o şi prin intermediul unei oscilații tip cardiogramă. Astfel, pe verticală apar tonalitățile (majore şi minore) pe scara cvintelor. În succesiunea orizontală, tonalitățile majore au simbolul benzii continue negre, iar tonalitățile minore simbolul benzii haşurate.

*

Scena (numărul) 6 al tabloului 1 este structurată ca o mare formă tristrofică, în care cele două secțiuni de bază **A** şi **B**, sunt combinate după principiul diversității, astfel:

Strofa 1 = A Av_1 B; Strofa 2 = Av_2 Bv_1 Bv_2; Strofa 3 = A Bv_3 Av_3

Compozitorul epuizează deci toate posibilitățile de combinație ale celor două litere, având pe **A** în față. Am făcut abstracție în acest context de segmentele de lărgire, precum şi de Coda.

Echilibrul întregii forme este dat de faptul că strofa 2 se repetă.

Metrul întregii scene este binar (2/4), şi rămâne constant de la începutul scenei până la sfârşitul ei.

Strofa 1

Structura formei în această primă strofă este **A Av_1 B** (formă de Bar).

Din graficul de mai jos observăm că secțiunile de formă componente ale acestei prime strofe urmează structurarea de tip clasic. Secțiunile **A** şi **B** au câte 8 + 8 măsuri, iar secțiunea de mijloc este o perioadă tripodică de 12 măsuri (4 + 4 + 4). Tranzițiile dintre secțiuni sunt şi ele pătrate, fiecare având câte 4 măsuri.

Din punct de vedere tonal, secțiunile **A** şi **Av** sunt deosebit de instabile, fiind supuse unei permanente oscilații pendulare între două tonalități. În cele două secțiuni **A** şi **Av** preponderente sunt tonalitățile majore (abia la sfârşitul secțiunii **Av_1**, din măsura 27 apar tonalitățile minore). În contrast cu aceasta, în tranziția a doua şi în secțiunea **B** preponderente sunt tonalitățile minore. Permanenta oscilație din primele două secțiuni este reechilibrată în a doua jumătate a primei strofe (începând de la măsura 28 - secțiunea **Av_1**) printr-o plajă tonală continuă de *re minor*. Sfârşitul secțiunii **B** aduce cu sine un şir de bitonalități: *la minor / Si b major; la minor / Sol b major; Do major / fa minor; Do major / mi minor.*

Dinamica primelor două secțiuni este constantă forte, tranziția a doua şi secțiunea **B** amplificând această dinamică la *fortissimo.*

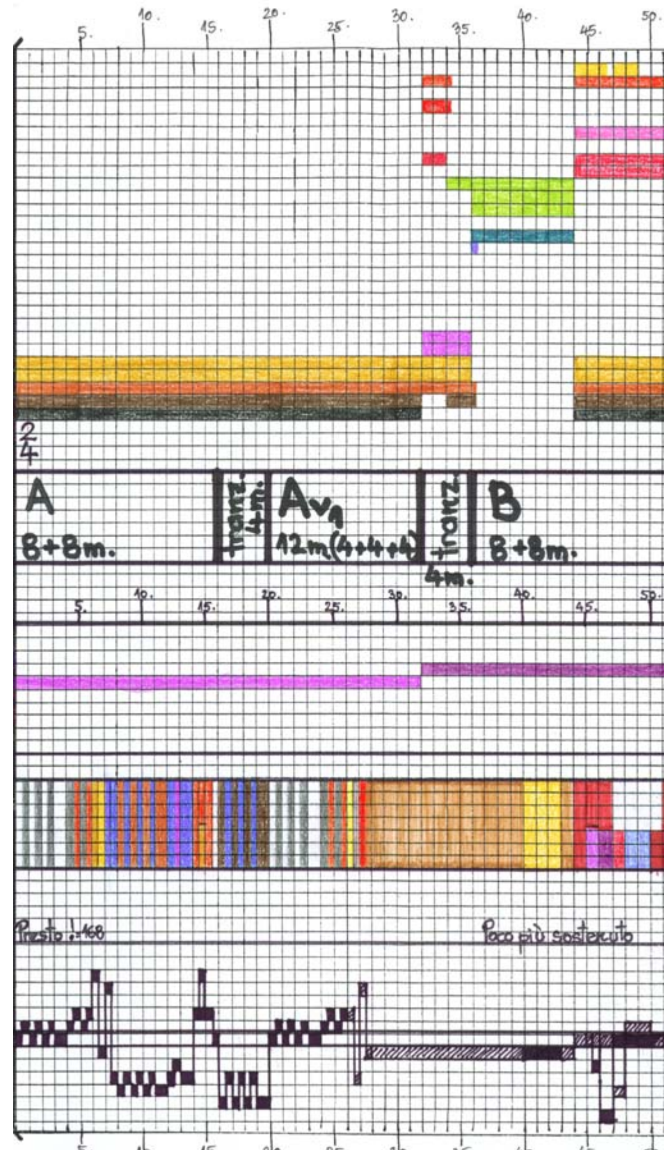
Pe planul orchestrației, în primele două secțiuni cântă exclusiv instrumentele cu coarde. Secțiunea **B** aduce în plan sonor şi instrumentele de

suflat realizând o alternanță între instrumentele de suflat din alamă: tromboni - corni şi tuba. Începutul secțiunii **B** este marcat şi de o lovitură de timpan, unicat pe parcursul întregii strofe. Tot ca unicat în cadrul acestei prime strofe se prezintă intervenția pianului şi a harfei în cele 4 măsuri ale celei de a doua tranziții.

În secțiunea **B** se remarcă o reținere de tempo *Poco più sostenuto*.

Centrul de greutate (punctul culminant) al acestei prime strofe îl constituie punctul de simetrie, lucru relevant în graficul oscilației tonale.

Ex. 7 - Strofa 1



Strofa 2

Strofa a 2-a la indicația compozitorului se repetă integral şi adoptă structura formei de Bar inversat (*Reprisenbarform*): **Av$_2$, Bv$_1$, Bv$_2$**, cu tranziție între primele două secțiuni, şi cu lărgire exterioară în încheierea strofei a treia **Bv$_2$** (vezi graficul pe pagina următoare). Proporțiile nu mai sunt însă aşa de echilibrate ca în strofa precedentă. Secțiunea **Av$_2$** mai păstrează structura periodică de 8 + 8 măsuri, însă tranziția este de 3,5 măsuri, **Bv$_1$** de 15 măsuri, **Bv$_2$** de 13 măsuri. Lărgirea de la sfârşitul strofei readuce structurarea pătrată, conținând 8 + 4 măsuri.

Structura tonală a strofei este mult mai stabilă decât a celei precedente. Secțiunea **Av$_2$** păstrează evident aceleaşi caracteristici tonale oscilante, ca şi secțiunile asemănătoare din strofa precedentă, oscilația finalizându-se în bitonalitate la sfârşitul secțiunii **Av$_2$** (*Re major / fa major; Re major / sol minor* – alternativ) – vezi măsurile 65 – 68. Începând de la tranziție însă (m. 69) se succed plaje tonale ample, aproape integral minore). Excepție fac ultimele 4 măsuri ale strofei unde autorul recurge din nou la bitonalitate (vezi graficul de pe pagina 50).

Ceea ce este interesant de observat în structura tonală a strofei, este ordinea de succesiune a tonalităților minore ce formează plajele amintite. Se succed astfel: *re minor* – ***la minor – la b minor – la minor*** (tonalități ce se sting reciproc), urmând ***la minor – si minor – do# minor*** (tonalități aflate la secunde mari ascendente), şi *mi minor*.

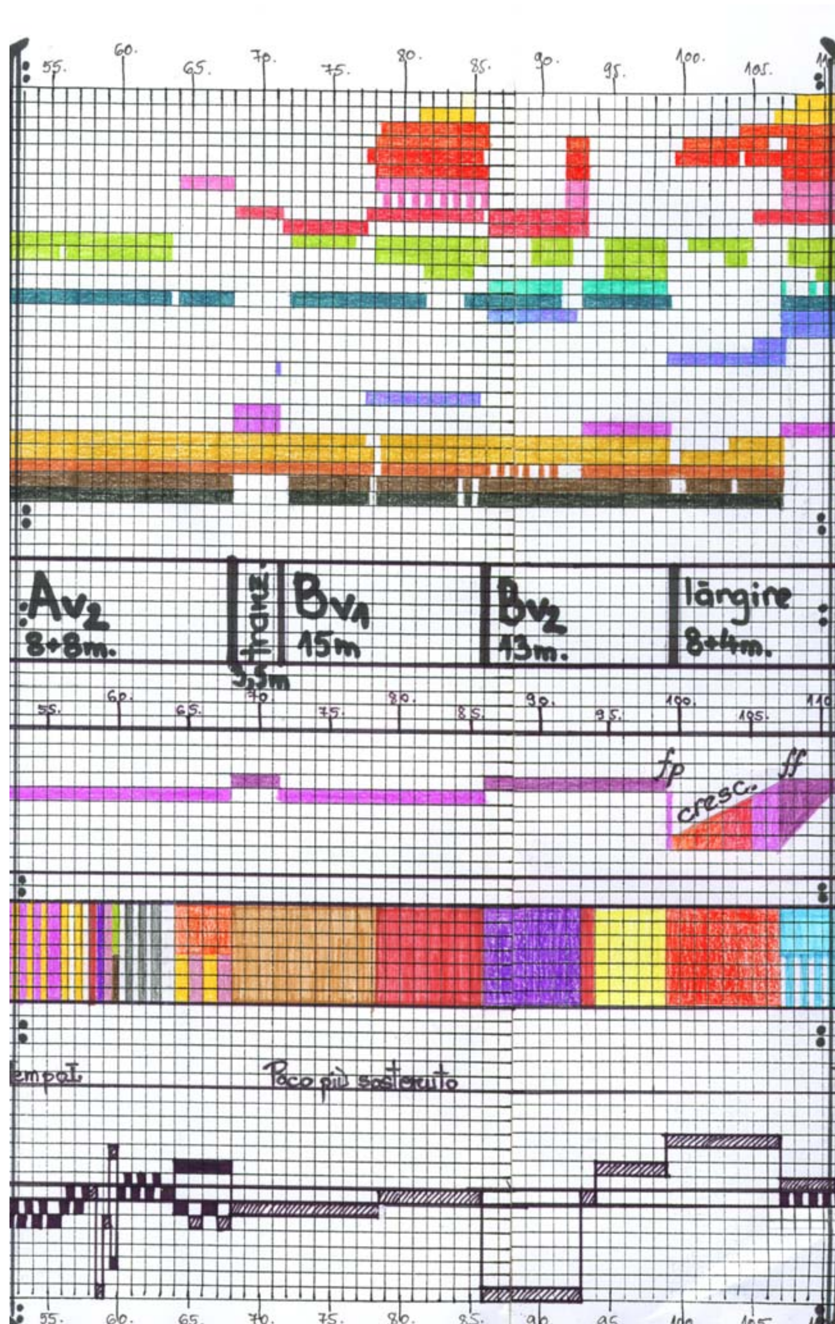
În aceste măsuri finale ale strofei 2 se află secțiunea de aur pozitivă a întregii scene (măsura 108,76). Acest centru de greutate este relevant în special din punct de vedere dinamic. Până în măsura 100 am întâlnit doar plaje de dinamică *forte* sau *fortissimo.* În măsura 100 are loc o cădere dinamică bruscă *fp* fiind urmată de un *crescendo* mare de la *piano* la *fortissimo* pe parcursul a 8 măsuri (100-107).

Orchestrația acestei strofe este mult mai densă, deasupra unui strat sonor constant asigurat de instrumentele de coarde se intensifică mult prezența instrumentelor de suflat din lemn şi în special a celor din alamă. Remarcăm în acest sens combinația cornilor şi a tubei, combinație ce dă un colorit aparte întregii strofe. Instrumentele de suflat din lemn au o prezență compactă în secțiunile **Bv$_1$**, **Bv$_2$** (este evidențiat centrul de simetrie) şi în lărgire.

Secțiunile **B** sunt concepute şi în această strofă în tempoul *Poco più sostenuto,* ca expresie a reținerii tempoului luptei, reținere ce antrenează în schimb mobilizarea unei cantități de forță mai mari.

Dacă în strofa anterioară centrul de greutate (punctul culminant) l-a reprezentat fraza mediană a perioadei tripodice **Av$_1$**, aici punctul culminant îl constituie cele patru măsuri finale ale lărgirii (sfârşitul strofei). Este relevant însă şi centrul de simetrie prin apariția în bloc compact a instrumentelor de suflat din lemn.

Ex. 8 - Strofa 2


Av2
8+8m.
tranz.
3,5m
Bv1
15m
Bv2
13m.
lărgire
8+4m.
fp
cresc.
ff
tempo I
Poco più sostenuto

Strofa 3

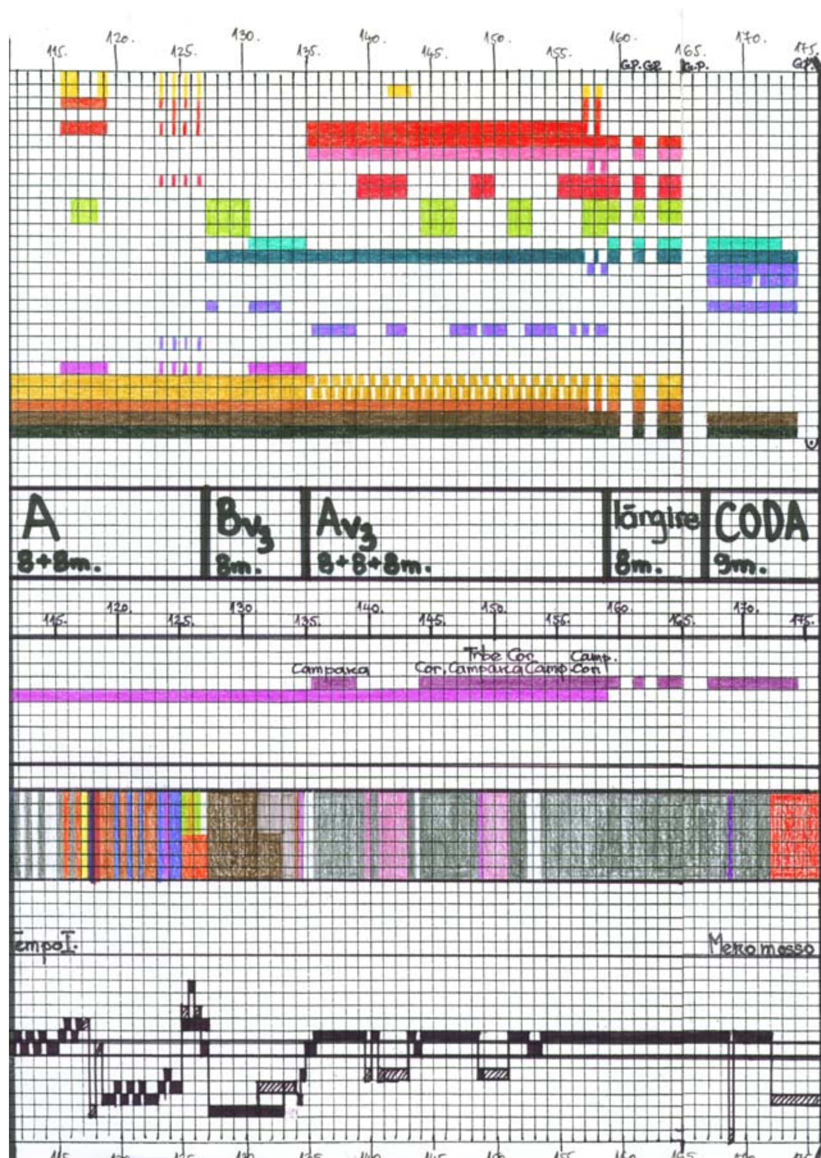
Forma strofei a treia este o formă de lied: **A** $\mathbf{Bv_3}$ $\mathbf{Av_3}$**,** urmată de o lărgire şi de coda. În măsura 148 (vezi graficul de pe pagina următoare) clopotul anunță sosirea contelui. La vederea lui (măsura 158) lupta este întreruptă, şi se restabileşte ordinea. Ca expresie dramaturgică a acestei restabiliri a ordinii, compozitorul readuce aici pe plan formal structurarea „ordonată" de tip clasic: **A** = 8 + 8 măsuri, $\mathbf{Bv_3}$ = 8 măsuri, $\mathbf{Av_3}$ = 8 + 8 + 8 măsuri, lărgirea = 8 măsuri, coda = **9** măsuri – ultima măsură este un *general pause* cu coroană (deci discursul muzical propriu-zis ține 8 măsuri). Întreruperea luptei se face brusc. Această rapiditate de gesturi este exprimată muzical prin introducerea unor repetate pauze generale. Astfel, apariția contelui este observată în măsura 158. Pauzele generale intervin la foarte scurt timp după aceasta (vezi măsurile 161, 163, 166, 167). Din punct de vedere tonal, secțiunea **A** îşi păstrează caracteristicile, discursul muzical oscilând permanent între două tonalități. Întâlnim şi aici cazuri de bitonalitate: *Re major / fa# minor, Re major / Si major, Re major / Do major.* În primele două cazuri avem tonalități înrudite la terță mare, şi la terță mică (relații tonale specifice romantismului muzical). Secțiunea $\mathbf{Bv_3}$ aduce cu sine constanță pe plan tonal, impunându-se tonalitatea *Re b major* (tonalitate ce până acum, în cadrul strofelor anterioare a fost doar atinsă pentru câte o măsură, sau jumătate de măsură). Atmosfera exprimată de această tonalitate este sumbră. Începând de la secțiunea $\mathbf{Av_3}$ se impune cu constanță tonalitatea *Sol major* (fiind şi această stabilizare tonală o expresie a încetării luptei şi a restabilirii ordinii pe scenă. Tonalitatea *Sol major* se schimbă pe alocuri cu *sol minor*, compozitorul realizând opoziție de mod major – minor. Pe alocuri, ca o scurtă „respirație" apare şi tonalitatea *Do major*. Interesantă este combinația de tonalități a codei. Din *Sol major* pentru o jumătate de măsură autorul modulează în *la b minor*, apoi revine în *Sol major*, încheind scena cu patru măsuri de *fa minor*.

În această strofă compozitorul foloseşte dinamica etajată. Peste dinamica constantă în forte în secțiunea $\mathbf{Av_3}$ se suprapune dinamica *fortissimo* (campana, trompete, corni) – ce anunță sosirea contelui. Scena se încheie în *fortissimo*.

Orchestrația scenei păstrează ca şi fond sonor partidele de corzi, acestea devin însă în cadrul secțiunii $\mathbf{Av_3}$ sacadate. Instrumentele de suflat din lemn şi alamă câştigă în importanță, ca şi combinație sonoră interesantă apărând tuba cu clarinet, clarinet bas şi fagot. Compozitorul încheie pe plan orchestral prin combinația instrumentelor de suflat din alamă grave: trombon, tuba, cu percuția şi corzile grave (violoncel, contrabas).

Tempoul rămâne constant (*Presto*) secțiunea de coda modificând acest tempo în *Meno mosso*, cu scopul de a mări prestanța finalului (vezi graficul strofei pe pagina următoare).

Ex. 9 - Strofa 3


A
8+8m.
Bv3
8m.
Av3
8+8+8m.
lărgire
8m.
CODA
9m.
Campana
Trbe Cor.
Cor. Campana Camp. Cor.
Camp.
Tempo I.
Meno mosso

2.2 Actul II, Tabloul 3, Nr. 33
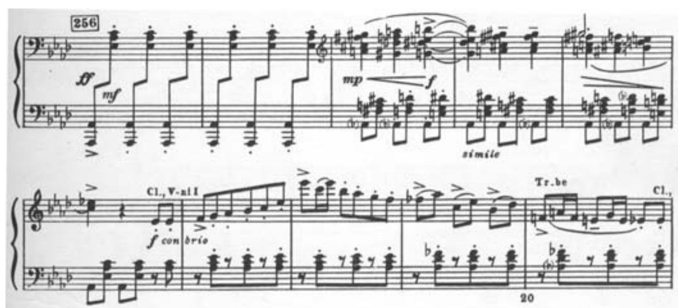
Cadrul de acțiune al tabloului 3 este următorul: *„Poarta oraşului. Mulțimea continuă să petreacă. Mercutio îl întărâtă pe Tybalt. Romeo este întâmpinat cu insulte. Mercutio provoacă la luptă pe Tybalt. Romeo încearcă zadarnic să oprească lupta. Mercutio este rănit... Văzându-şi prietenul murind, Romeo îl atacă pe Tybalt. Tybalt cade ucis. Principele ordonă exilarea pe viață a lui Romeo"*.[33]

Programul partiturii generale a scenei nr. 33 descrie acțiunea amănunțită a acestui număr: *„33. Duelul lui Tybalt cu Mercutio. 3-5 măsuri după [256]*[34] *(şi altele ca acestea) ne arată disperarea lui Romeo. Pe ultimul acord al acestei scene Tybalt îl răneşte pe Mercutio"*.[35]

Această scenă totalizează 72 de măsuri, pe care din punctul de vedere al formei autorul le împarte în două strofe: **A** + **Av$_1$** + **Coda** (36 + 26 + 10 măsuri). Creează deci o formă bistrofică.
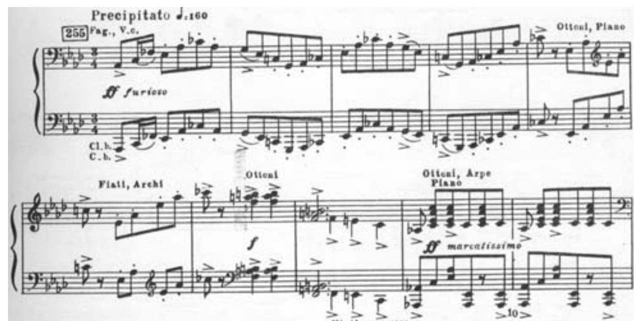
Disperarea lui Romeo menționată în partitura de orchestră este exprimată prin intermediul acordurilor de septimă şi de nonă alterate:

Ex. 10



Scena debutează prin succesiuni de arpegii în care octava micşorată, respectiv formula cromatică întoarsă au un rol deosebit.

Ex. 11



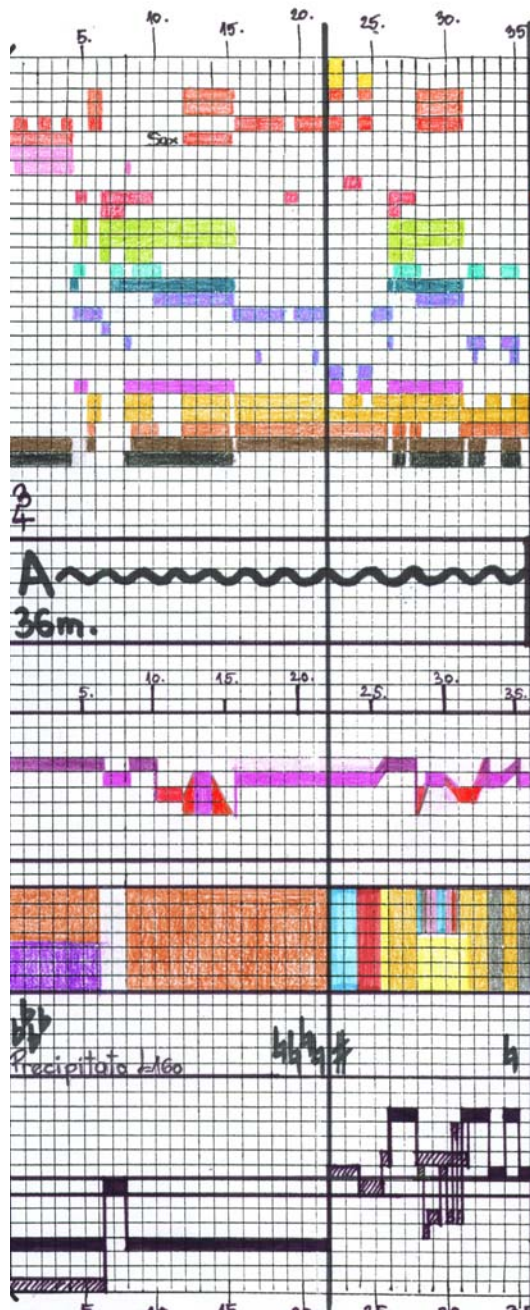
33 Caraman-Fotea, D. – Constantinescu, Gr. – Sava, I., *Ghid de balet*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1973, p. 265.

34 Vezi măsurile 13 – 15.

35 Prokofiev, S., *Romeo şi Julieta* - partitura, Editura Muzicală de Stat, Moscova, 1961.

Elementele muzicale cuprinse în cele două exemple de mai sus, constituie baza întregului material sonor cuprins în această scenă.

Ex. 12 Secțiunea A

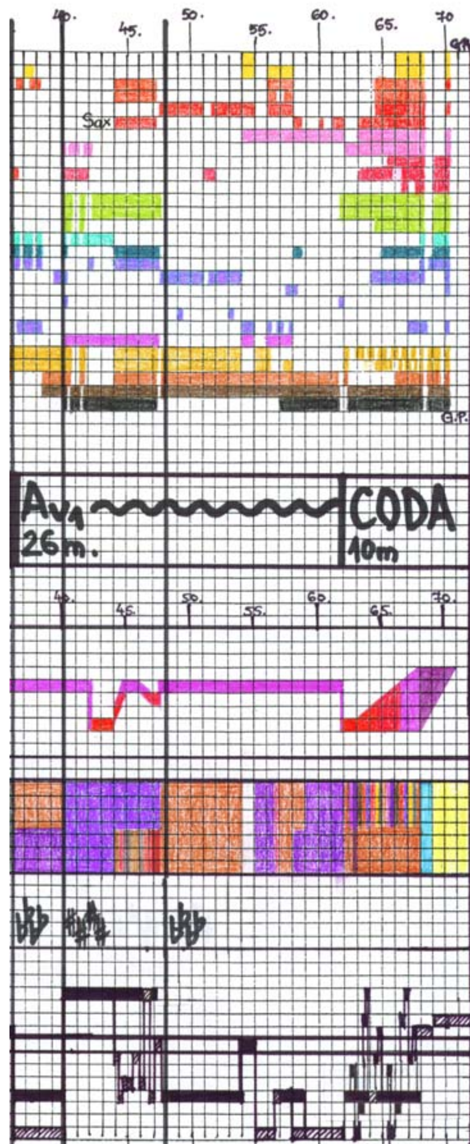


Ceea ce din punct de vedere tonal iese la prima vedere în evidență este faptul că armura se schimbă pe parcursul scenei (care este doar 72 de măsuri) nu mai puțin de 4 ori.

În cele două grafice alăturate am marcat aceste schimbări de armură prin bare verticale. Ele secționează la modul foarte pregnant şi simțitor discursul muzical.

Menționăm că în nici unul dintre numerele ce conțin luptă scenică, nu există schimbări de armură, doar în această scenă. Ele delimitează segmentele interioare de formă. Astfel, compozitorul concepe primul segment în *La b major***.** Segmentul următor (din măsura 23) debutează în tonalitatea *Do major*. În segmentul 3, care totodată este şi începutul secțiunii **Av**$_{\mathbf{1}}$, revine tonalitatea *La b major*. Acesta este foarte scurt, conține doar 4 măsuri. Următorul segment (4) aduce cu sine tonalitatea *Mi major*. Extensia lui este dublă față de segmentul precedent, deci 8 măsuri. Segmentul final revine din nou la tonalitatea inițială *La b major***.** El conține 14 măsuri, fiind urmată de coda (10 măsuri).

Ex. 13 Secțiunea Av1 + Coda



Acest fapt constituie pe plan dramaturgic muzical o expresie a agitației și disperării. Aceeași stare este exprimată și de viața armonică interioară tonalității. Astfel, primul segment de formă creează din start o stare de dualism prin bitonalitate, respectiv opoziție de mod: *La b major / la b minor*. Acesta este însă cel mai stabil segment din punct de vedere tonal. Ceea ce urmează este un adevărat *„precipitando”* – o preluare a expresiei de tempo și pe plan tonal. Sunt foarte dese și rapide schimbările tonale. **Segmentul 2** al primei secțiuni (vezi graficul de pe pagina anterioară) pulsează cu preponde-rență în zona tonalităților cu diezi. Exceptând cele 4 măsuri de debut ale celei de a doua secțiuni (**segmentul 3**) a cărei structură tonală rezonează cu începutul scenei (*La b major / la b minor*) pe plan general se observă o cădere în diagonală. Începutul codei readuce agitația tonală foarte intensă, după care discursul muzical se stabilizează în *si minor* (tonalitate ce se află în raport geometric cu *La b major*).

Orchestrația scenei adoptă alt stil decât în scena anterioară. Și aici se păstrează stratul sonor de bază - instrumentele cu coarde – însă acest strat sonor are mult mai multe intermitențe ca în scena nr. 6. Deasupra acestuia prezența celorlalte instrumente este punctiformă. Ne atrag atenția dublajele: corn – tubă – pian – violoncel – contrabas. Dinamica scenei este de asemenea foarte instabilă, conținând multe inflexiuni agogice. Se remarcă din context un singur mare *crescendo*, din final.

2.3 Actul II, Tabloul 3, Nr. 34

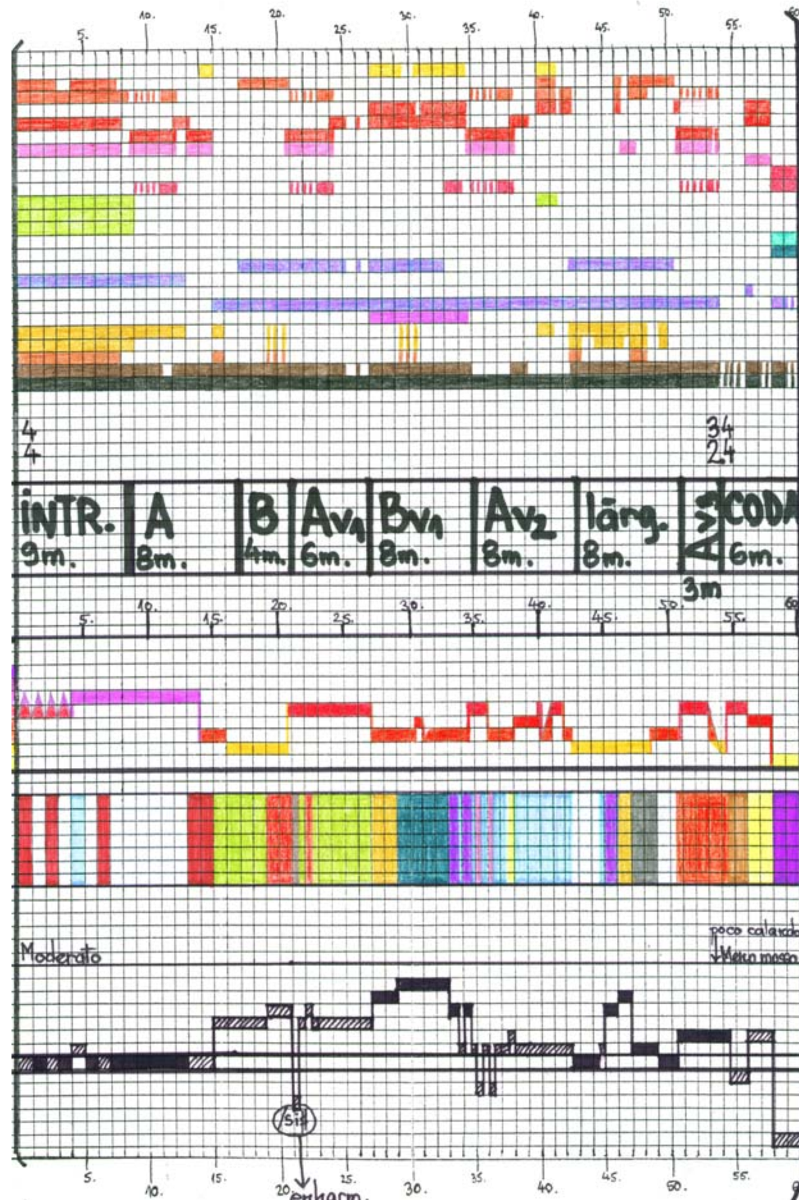
În această scenă, conform programului partiturii: *„Tybalt fuge. Mercutio este pe moarte. Glumele lui înainte de a muri. Moare la sfârşitul scenei”.*

La baza discursului muzical se află o perioadă muzicală de 8 măsuri (**A**) şi o frază muzicală de 4 măsuri (**B**). În exemplul muzical de mai jos sunt cuprinse ambele:

Ex. 14

Ambele linii melodice au o structură arpegiată. Suportul armonic îl reprezintă cu preponderență acordurile de nonă şi de undecimă, în stare directă sau în răsturnare, cu frecvente enarmonii, şi suprapuneri de octavă micşorată. Toate acestea dau un colorit aparte întregii scene. În acest număr, luptă scenică propriu-zisă nu există. Singurul element de acest gen este căderea şi moartea lui Mercutio.

Ex. 15 Scena nr. 34



Structura formei scenei se constituie din 6 secțiuni în care alternează variat **A** şi **B**, o introducere, o lărgire interioară şi o coda (vezi graficul de mai sus). Prokofiev tratează parțial într-o manieră clasică şi parțial liber forma muzicală. Scena se constituie doar din perioade succesive. Acestea au însă când 8 măsuri, când 3, 4, 6, sau 9.

Pe plan tonal, majoritatea tonalităților utilizate de autor se regăsesc în zona superioară a scării de cvinte (tonalități cu diezi). Din cele 60 de măsuri ale scenei doar 3,5 măsuri coboară în zona tonalităților cu bemoli. Programul partiturii specifică faptul că Mercutio moare la sfârşitul scenei. Urmărind graficul, observăm că în ultimele două măsuri compozitorul face un salt tonal din *si minor* în *mi b minor*. Tempoul sprijină această cădere tonală printr-o rărire *poco calando*. *Meno mosso*. De asemenea este de remarcat luminozitatea coloristică tonală de la începutul scenei (domină tonalitățile *Do major* şi *la minor*). La sfârşitul secțiunii **A**, preponderenței tonalității *Do major* compozitorul îi opune în secțiunea **B** şi **Av**$_1$ preponderența tonalității *fa # minor*, realizând o relație geometrică (*Do – fa#* = cvartă mărită). Din punct de vedere tonal, ca puncte culminante se impun:

1. punctul de simetrie (vezi măsurile 30 – 33 pe grafic, unde profilul tonal atinge punctul maxim pe scara cvintelor (tonalitatea *Si major*). După acest punct sensibil graficul tonalităților coboară treptat, până la căderea finală;
2. finalul scenei, unde se produce căderea tonală amintită.

Orchestrația este mult mai aerisită decât în celelalte scene analizate de noi. Fondul sonor asigurat de instrumentele cu coarde este aici întreținut doar de corzile grave (violoncel, contrabas). Restul instrumentelor cu coarde apar sporadic. Se mai impun instrumentele de percuție (timpanul şi toba mare). Linia melodică a celor două secțiuni de bază este în acest context asigurată de instrumentele de suflat din lemn. Remarcăm prezența pianului în secționarea simetrică a scenei. Odată cu schimbarea tempoului în ultimele măsuri ale scenei, suportul sonor al violoncelilor şi contrabaşilor devine sacadat. Și acest lucru contribuie la expresia dramaturgică a finalului sumbru.

Dinamica atinge punctul *forte* în secțiunea de introducere şi în secțiunea **A** (fiind pregătit de patru *crescendo*-uri) după care, urmând un profil deosebit de oscilant scade treptat. Ultimele două măsuri aduc cu sine un grad de dinamică nefolosit în nici unul dintre scenele analizate *pianissimo* posibile. Prokofiev realizează aici corespondență cu celelalte elemente ale discursului muzical, aflate în scădere - rarefiere: tonalitatea, orchestrația, tempoul.

Şi pe plan metric, în final se produce o ruptură, la sfârşitul secțiunii **Av**$_3$ măsura de 4/4 alternând cu 3/2.

2.4 Actul II, Tabloul 3, Nr. 35

Programul partiturii se prezintă astfel:

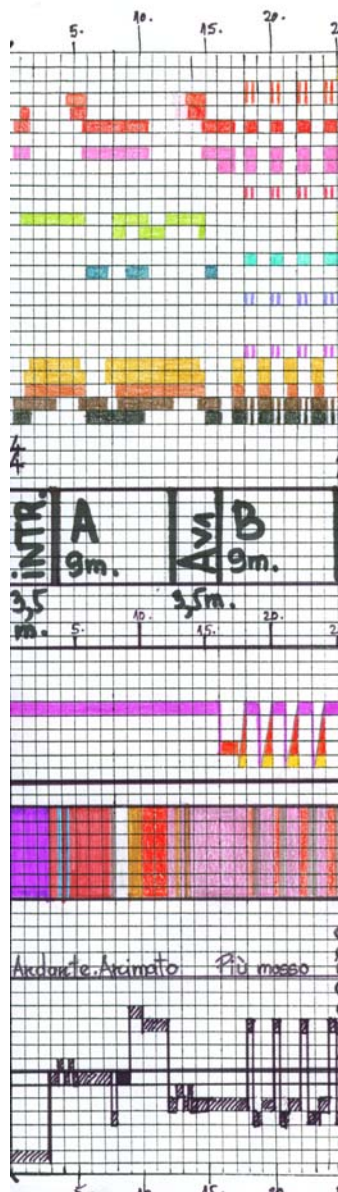
„35. Benvoglio plângând se aruncă în brațele lui Romeo, care hotărăşte să răzbune moartea lui Mercutio. [271](măsura 17) Intră Tybalt.

[272](măsura 26) Lupta lui Romeo cu Tybalt. Spre deosebire de duelul lui Tybalt cu Mercutio, în care inamicii nu-şi dădeau seama de seriozitatea situației, aici Romeo şi Tybalt se bat pe moarte. [280](măsura 102) Romeo îl omoară pe Tybalt”.

Scena debutează cu o scurtă introducere (3,5 măsuri) ce desfăşoară un arpegiu descendent la corzile grave, arpegiu ce circumscrie o octavă mărită, tonal realizându-se o relație pol – antipol *mi b minor – la minor* **(cvartă mărită)**:

Ex. 16

Ex. 17



Muzical, întreaga scenă se bazează pe alternanța unor elemente noi, cu elemente deja cunoscute din scena de luptă nr. 6. Dintre elementele noi, **secțiunea A** având o extensie de 9 măsuri este construită melodic pe de o parte din evoluții arpegiate, iar pe de altă parte din sunete alternate sub formă de tril. Tonal, această secțiune utilizează cu excepția unei măsuri de *Do major* doar tonalități minore, şi acestea într-o succesiune alternantă (vezi exemplul 16). Ea este urmată de o secțiune **Av$_1$** având doar 3,5 măsuri.[36] Secțiunea **A** este dominată de tonalitățile *la minor* şi *mi minor*. În secțiunea **Av$_1$** întâlnim doar două tonalități: *re minor* şi *sol minor*.

Orchestrația readuce stratul sonor fundamental al instrumentelor cu coarde, capul motivic fiind intonat de violoncel şi contrabas, întăriți de clarinet bas şi fagot. Cornii realizează o legătură între aceste două partide instrumentale.

Dinamica este un forte constant, metrul fiind binar 4/4. Tempoul este dual: *Andante, Animato.*

Secțiunea **B**, fiind construită sub forma unei perioade de 1 + 8 măsuri antrenează în desfăşurarea ei doar trei tonalități: *sol minor, do# minor şi do minor*. Prokofiev recurge şi în acest caz la relația pol – antipol (*sol* – *do#* = cvartă mărită) şi la succesiunea tonală sub formă de scordatură (*do#* - *do*). Din punct de vedere dramaturgic, scordaturile şi relațiile pol – antipol redau aici starea sufletească, plânsul lui Benvoglio (vezi analiza secțiunii în exemplul muzical de mai jos – nr. 18). Acordul

[36] Logic, se poate pune întrebarea, de ce n-am încadrat şi aceste 3,5 măsuri în cadrul secțiunii **A**. Analiza şi aşa poate fi concepută. Ceea ce ne-a determinat să trasăm totuşi limitele unei noi secțiuni aici este faptul că revenirea motivului principal se face cu deosebită pregnanță (*forte, marcato*) şi cu realizarea unei scordaturi tonale la secundă mare inferioară. Cele 3 măsuri nu constituie doar o simplă reluare, ele trasează conturul unei noi secțiuni.

specific secțiunii este acordul de nonă, în răsturnarea a II-a, construit pe treapta a VII-a a tonalității sol minor. Celelalte tonalități sunt prezente doar prin treapta a I-a (tonica) şi treapta a V-a (dominanta).

Ex. 18

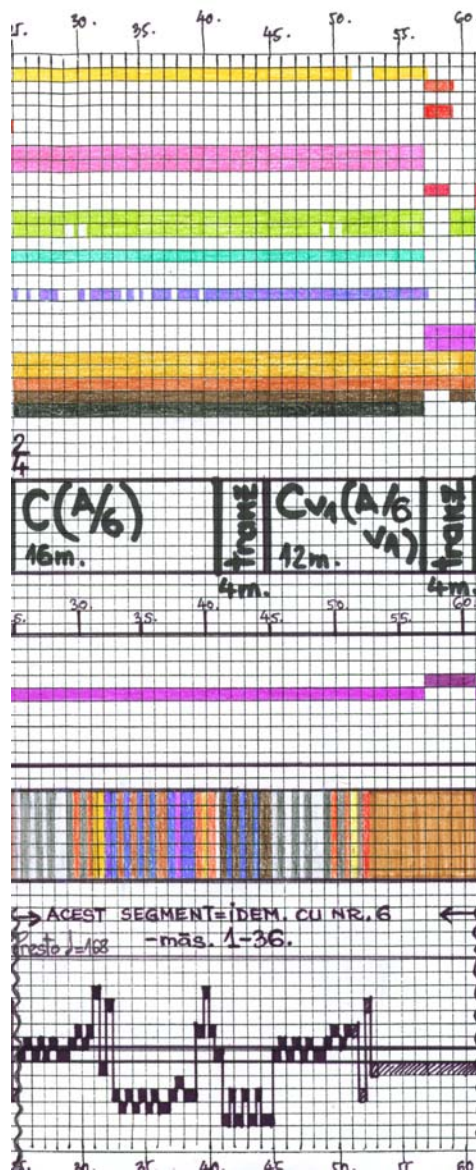
La începutul secțiunii **B** intră Tybalt. Prokofiev redă apariția acestuia pe scenă printr-o orchestrație foarte sacadată. Partida instrumentelor de suflat din lemn şi pianul alternează aici cu partida corzilor grave. Totul pulsează într-o continuă nervozitate.

Tempoul este mai mişcat (*Più mosso*) şi pe deasupra supus şi unui accelerando treptat până la *Presto*-ul secțiunii următoare.

Dinamica subliniază această pulsație nervoasă prin contraste foarte mari (*pianissimo – forte*), cu *crescendo* între ele – alternanțe foarte dese, pe parcursul a numai 9 măsuri. Dintre toate scenele analizate în cadrul tezei de față, acest moment este unic din punct de vedere dinamic, prin pregnanța lui, exprimând o creştere fantastică a tensiunii interioare, o energie care se va degaja în secțiunile următoare. El pregăteşte sufleteşte bătaia pe moarte dintre Romeo şi Tybalt.

Începând din măsura 26 are loc lupta propriu-zisă. Cu această ocazie, Prokofiev readuce materialul muzical de debut al scenei nr. 6 (vezi exemplul nr. 4 – şi analiza primelor două secțiuni (**A** şi **Av$_1$** – din cadrul **scenei nr. 6**). El reia identic nu mai puțin de 36 de măsuri.

Ex. 19



Reluarea acestui segment de formă din cadrul scenei nr. 6 demonstrează faptul că Prokofiev gândeşte foarte logic întreaga construcţie a baletului. El reia **în mod repetat** un segment de formă după nu mai puţin de 29 de scene care s-au derulat pe parcurs! Această revenire are un rol deosebit din punctul de vedere al formei de ansamblu al baletului. Se profilează ca un fel de repriză, legând sub coroana unui arc numerele disparate, miniaturale, şi totuşi unitare ale lucrării.

Segmentul repetat, vizualizat grafic în exemplul alăturat, se află în contrast cu scena de faţă. Contrastul este izbitor atât în ceea ce priveşte concepţia tonală, cât şi concepţia orchestrală. **Tonal**, din cele 36 de măsuri repetate 26 sunt în tonalitate majoră. Din cele 25 de măsuri derulate până la reapariţia acestui moment, 24 au fost în tonalitate minoră! Contrast de mod minor – major. **Orchestral**, în opoziţie cu măsurile anterioare unde întregul ansamblu era foarte fărâmiţat, aici sonoritatea şi jocul instrumentelor curge continuu, ca o pastă sonoră groasă.

Secțiunea muzicală **D** intervine ca un moment de respiro în cursivitatea luptei.

Ex. 20

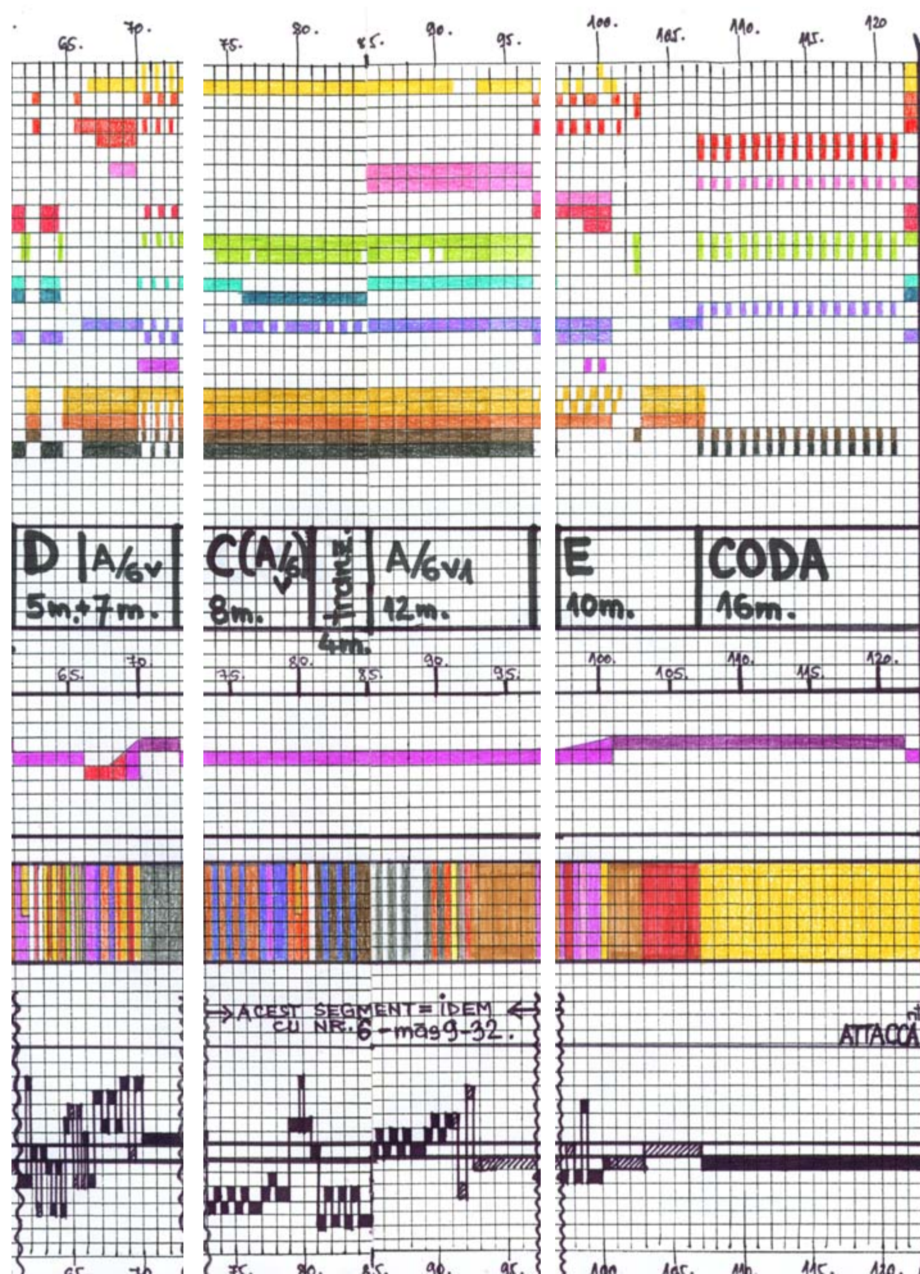
Primele 5 măsuri ale secțiunii **D** desfăşoară o schemă tonală foarte agitată. Se succed aici câte 3 – 4 tonalități / măsură (aproape exclusiv tonalități majore). Compozitorul realizează şi aici un contrast de mod cu ultimele 9 măsuri ale segmentului repetat din scena nr. 6. Observând graficul de pe pagina următoare **(ex. 21)** vedem că desenul cardiogramic al tonalităților descrie per ansamblu o linie ascendentă. Aceasta se află în opoziție cu linia dinamicii, ce descrie un desen treptat descendent de la *fortissimo* până la *mezzoforte*. Aici Tybalt pentru un timp foarte scurt scapă de sabia lui Romeo. Următoarele 7 măsuri redresează însă dinamica, şi totodată şi lupta celor doi protagonişti ai scenei. Revine aici motivul inițial de luptă al scenei nr. 6, cu alternanțele sale tonale. Orchestrația este şi ea din nou fărâmițată, urmând evident să se redreseze în cadrul segmentului următor **C (A / 6** $_{v1}$**)** [37]. De data aceasta autorul reia identic scena nr. 6 doar de la măsura 9 până la măsura 32.

---

[37] Datorită faptului că <u>în cadrul scenei</u> aceste segmente reluate aduc totuşi un material muzical nou, în reprezentarea grafică a formei le-am notat cu **C**, punând în paranteză trimiterea la **A/6 –** respectiv secțiunea **A** din **scena nr. 6.**

Prezentăm în cadrul următoarelor două exemple graficul secțiunii **D** şi al segmentului reluat din nou.

Ex. 21 **Ex. 22** **Ex. 23**



Odată cu terminarea reluării identice a segmentului din scena nr. 6 Tybalt cade. Romeo se năpusteşte asupra lui şi îl omoară. Aceasta are loc pe parcursul celor 10 măsuri ale secțiunii **E**.

Ex. 24

Secțiunea **E** se structurează sub forma 4 + 2 + 4 măsuri. Primele 4 măsuri coincid cu căderea lui Tybalt. Compozitorul redă acest lucru printr-o succesivă scordatură tonală: *Sib major – la minor – Sib major – La major – Sib major – (Fa major – re minor). Re minor* îndeplineşte şi în acest cadru rolul de tonalitate funebră. Cele două acorduri fatale din măsurile 102 – 103 simbolizează împunsăturile decisive ale sabiei lui Romeo. Repetițiile de sunete (doar 3 la număr) sunt ultimele respirații ale lui Tybalt. Tonalitatea devine constantă, orchestrația tot mai rarefiată, dinamica uniformă *fortissimo* (vezi graficul din cadrul exemplului nr. 23 – pag. 28).

Coda cu acordul ei de nonă (eliptic de cvintă) pe treapta a II-a, în tonalitatea *Fa major*, repetat de 15 (!) ori, *marcato*, în *fortissimo* şi cu pauze intercalate, seamănă cu linia grafică a unei cardiograme ce nu mai exprimă altceva decât echilibrul absolut – moartea.

Acest final este cel mai stabil moment tonal din cadrul întregii scene. La sfârşitul primei repetiţii a segmentului din scena nr. 6 (**vezi măsurile 53 – 61**) autorul mai foloseşte o oprire de 8,5 măsuri în tonalitatea *re minor***.** Oprirea marchează punctul de simetrie al întregii scene. Aici însă se succed 16 măsuri în aceeaşi tonalitate – *Fa major.*

Ex. 25

Scena are ca atare o construcţie simetrică. Însăşi simetria, dramaturgic este o expresie a morţii. Cele două tonalităţi care marchează mijlocul (centrul de greutate) şi sfârşitul, se află în relaţie relativă. Prin utilizarea constantă a tonalităţii *re minor* în punctul de simetrie, autorul preconizează deja prin intermediul dramaturgiei tonale moartea lui Tybalt. Interesant este faptul că în momentul în care Romeo îl omoară pe Tybalt (**vezi măsurile 101 – 103**) apar succesiv tot aceste două tonalităţi (*Fa major – re minor).*

Acordul final (acord de septimă pe treapta a II-a) face trecerea spre scena următoare, ce urmează scenei de faţă fără întrerupere *Attacca.*

Concluzii

Privind global cele patru scene analizate putem trage la modul practic concluzia că Prokofiev a gândit în cele mai mici amănunte configurarea procesului sonor, în raport cu acţiunea dramatică a scenelor. Cu toată segmentarea discursului în scene mai scurte sau mai lungi, există un fir conducător care are o prezenţă continuă de-a lungul întregii lucrări, având un rol unificator. Astfel, suntem convinşi de faptul că Prokofiev nu a recurs la reluarea parţială (şi repetată!) a primei scene de luptă (**nr. 6**) în scena nr. 35

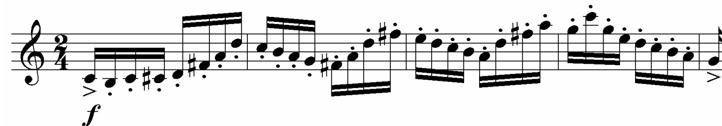
doar din lipsă de inspirație. Motivațiile lui sunt de ordin dramatic, unificator al întregii lucrări.

Lumea armonică a lucrării, văzută prin prisma acestor patru scene se bazează foarte mult pe utilizarea acordurilor de nonă şi de undecimă, atât în stare directă, cât şi în răsturnare. De asemenea, utilizarea octavei micşorate, a formulelor cromatice întoarse, constituie procedee preferate ale lui Prokofiev, prin intermediul cărora el reuşeşte să obțină o coloristică aparte, modernă, dar în acelaşi timp simplă, aproape clasică. Structurarea tonală urmăreşte îndeaproape acțiunea scenică. Astfel, momentele de luptă sunt marcate coloristic de intense schimbări tonale (vezi de exemplu segmentele reluate din cadrul scenei nr. 35), în timp ce momentele stabile scenic, care nu implică atâta mişcare în plan fizic sunt mult mai stabile şi din punct de vedere tonal (vezi coda din nr. 35). Tonalitățile utilizate nu sunt aleatoare. Ele sunt bine gândite. Ne punem întrebarea: oare de ce în momentul morții lui Tybalt, Prokofiev utilizează tonalitatea *re minor* (tonalitatea *Requiemului* mozartian), şi nu utilizează de exemplu *Do major*?

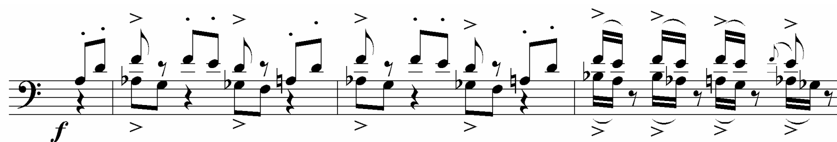
Răspunsul este simplu. Deoarece a cunoscut şi a utilizat conştient etosul tonalităților, punându-l în slujba unei cât mai fidele expresii a dramei. Nu întâmplător, şi nu din încăpățânare s-a lăsat Prokofiev foarte greu convins de către interpreți să facă modificări în textul muzical al partiturii baletului.

Ritmica scenelor, şi metrica în care aceasta este încadrată nu sunt nici pe departe complicat structurate. Neînțelegerea exprimată de către contemporanii lui, în ceea ce priveşte lucrarea de față, obiecțiile balerinilor privind ritmica complicată, au provenit doar din lipsa de obişnuință a lor cu acest tip de muzică. Ritmica lui Prokofiev este logică, şi urmăreşte îndeaproape pulsația acțiunii. Să comparăm în acest sens doar ritmul caracteristic scenei de luptă nr. 6, cu ritmul glumelor lui Mercutio, înainte de a muri, precum şi linia melodică a acestora:

Ex. 26 Scena nr. 6, m. 1 – 4.



Ex. 27 Scena nr. 34, m. 9 – 12.



În ex. 26 ritmica este persistentă, de o pulsație măruntă, continuă şi nervoasă. Continua alternanță a liniilor melodice ascendente şi descendente descriu prin programatism ilustrativ tot atâtea lovituri de sabie.

Ritmica exemplului 27 este săltăreață, exprimând deosebit de sugestiv glumele lui Mercutio. Doar profilul descendent al vocii inferioare, şi cromatismul întors al acesteia, precum şi aglomerarea ritmică a ultimei măsuri ne sugerează tragicul.

Tempourile de asemenea nu sunt întâmplător alese.Tempoul scenei nr. 6 este *Presto*, exprimând vijelia luptei, în timp ce tempoul scenei nr. 34, unde nu există luptă propriu-zisă doar fuga lui Tybalt, şi moartea lui Mercutio este *Moderato*.

Instrumentele din cadrul orchestrației sunt alese în funcție de caracterul expresiv al fiecăruia, orchestrația fiind şi ea pusă în slujba exprimării conținutului dramatic.

*

„După cum am spus, la început ne venea greu să creăm dansul, pentru că muzica lui ni se părea şi nepotrivită. Cu cât însă căutăm să o pătrundem mai mult, cu atât lucram şi experimentam mai mult, cu atât creşteau mai vii în fața ochilor noştri imaginile născute din muzică. Şi treptat, am început a o înțelege; treptat simțeam legătura ei cu dansul, sensul ei coregrafic şi psihologic. Iar dacă m-ar întreba acum cineva cum ar trebui să fie, cum ar putea să fie muzica la ***Romeo şi Julieta****, aş răspunde: ca la Prokofiev! Altfel n-o concep, n-o doresc şi nici nu mi-o pot închipui...”.*[38]

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ:

***: *Dicționar de termeni muzicali*, Coordonator ştiințific: Zeno Vancea, Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984.

***: *Larousse. Dicționar de mari muzicieni*, sub coordonarea lui Antoine Goléa şi Marc Vignal, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.

***: *Zenei Lexikon.* Szerkesztették Szabolcsi Bence és Tóth Aladár, Győző Andor kiadása, Budapest, 1931.

Brumaru, Ada: *Însemnări pe marginea muzicii de balet a lui Prokofiev şi Haciaturian*, în: *Revista Muzica*, nr. 11/1957, Ed. Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1957, p. 19 – 23.

Brumaru, Ada: *Romantismul în muzică*, vol. 1-2, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1962.

Caraman – Fotea, D. – Constantinescu, Gr. – Sava, I.: *Ghid de balet*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1973.

[38] Ulanova, Galina, *Autorul baletelor mele favorite*, in: *Serghei Prokofiev. Autobiografie. Însemnări – Articole*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1960, p. 274-275.

Călinoiu, N.: *Unele probleme actuale privind creația și spectacolul de operă, balet și operetă*, în: *Studii de muzicologie*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, Nr. 8/1972, p.57–70.

Cocearova, G. – Melnic, V.: *Armonia***.** Manual pentru instituțiile de învățământ superior, specialitățile muzicologie, compoziție. Istoria armoniei, vol. II, Ed. Museum, Chişinău, 2003.

Dumitrescu, Mariana: *Romeo şi Julieta*, in: *Revista Muzica*, Nr. 5/1960, Ed. Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1957, p. 19-23.

Holopova, V.: *A 20. századi zene ritmusproblémái*, Zeneműkiadó, Budapest, Kárpáti kiadó, Uzsgorod, 1975.

Honegger, Marc – Prévost, Paul: *Dictionnaire de la Musique Vocale lyrique, religieuse et profane*, Ed. Larousse – Bordas, Montréal, 1998.

Michels, Ulrich: *SH Atlasz. Zene*, Springer-Verlag, Budapest, 1994.

Prokofiev, S.S.: *Autobiografie. Însemnări – Articole*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1960.

Redepenning, Dorothea: *Prokofiev, Sergey (Sergeyevich)*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Oxford University Press, Oxford, 2001, vol. 20, p. 404 – 423.

Speranția, Eugeniu: *Prokofiev*, in: *Medalioane muzicale*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1966.

Stanislavski, K.S.: *Munca actorului cu sine însuşi*, ESPLA, Bucureşti, 1956.

Terényi, Ede: *Prokofiev – a klasszikus!*, in: *Helikon*, X. évf., 1999.23 (301.) szám. dec.10, p.19.

Terényi, Eduard: *Tipuri de clusters,* in: *Lucrări de muzicologie*, vol. 7, Conservatorul de Muzică G. Dima", Cluj, 1971, p. 231-245.

Terényi, Eduard: *Unele aspecte ale întrebuințării octavei micşorate*, in: *Lucrări de muzicologie***,** vol. 2, Conservatorul de Muzică „G. Dima", Cluj, 1966, p. 123-133.

Urseanu, T. – Ianegic, I. – Ionescu, L.: *Istoria baletului*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1967.

Vancea, Zeno: *Serghei Sergheievici Prokofiev*, în: *Revista Muzica*, nr. 9/1954, Ed. Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1954, p. 11-14.

Marea – simbol şi efect dramaturgic ilustrativ în opera secolului XX - Benjamin Britten : *„Peter Grimes”*

Marea *: „Simbol al dinamicii vieții. Totul se iveşte din mare şi totul se întoarce în ea: loc al zămislirilor, al transformărilor şi al renaşterilor. Apă în mişcare, marea simbolizează o stare intermediară între virtualitățile încă informale şi realitățile formale, o situație ambivalentă care este cea a incertitudinii, a îndoielii, a nehotărârii, situație care se poate încheia bine sau rău. De aici decurge faptul că marea este deopotrivă o imagine a vieții şi a morții.*

Vechii greci şi romani ofereau mării cai şi tauri sacrificați, animale ce simbolizau ele însele fecunditatea. Din străfundurile ei țâşneau însă monştri: imagini ale subconştientului, care este la rândul său străbătut de curenți ce pot fi dătători de viață sau de moarte”.[39]

*

Întotdeauna un creator de artă este influențat de mediul în care trăieşte şi îşi desfăşoară activitatea creatoare.

Subiectul operei *Peter Grimes* a fost inspirat de poemul poetului englez George Crabbe. În acest poem, poetul îşi „cântă” propriul său oraş natal (Aldenburg). Poemul se intitulează *The Borough* (*Târguşorul*) şi descrie în 24 de scrisori viața zbuciumată a pescarilor de acolo, zilele lor de muncă.

Peter Grimes în acest poem este eroul unei secțiuni. El este un personaj prin excelență negativ: dur, brutal, fără milă, ce îşi chinuie ucenicii până la moarte. În final întregul sat se revoltă împotriva lui, şi însingurarea deplină, boala şi conştiința lui supraîncărcată îl fac să-şi piardă mințile. Numele personajului principal nu este întâmplător ales. În limba engleză: *grime* înseamnă mânjeală, negreală.

Autorul libretului operei *Peter Grimes* a preluat anumite trăsături de caracter ale lui Peter Grimes, dar a modificat fundamental personalitatea acestuia. Ca personaj principal al operei, el este un singuratic care luptă pentru o viață mai bună, însă o face prin intermediul negativului. Este provocatorul morții ucenicilor lui.

Compozitorul Benjamin Britten modelează figura întunecată, negativă din poemul lui Crabbe, într-o figură umană complexă, diferențiată, care printr-o muncă exagerată, prin goana lui după bani, prin îmbogățire, doreşte să-şi câştige cinstea, fericirea, şi dragostea învățătoarei din orăşel.

Esența dramei constă de fapt în opoziția dintre individ şi colectiv. Povestea tragică a lui Grimes este contrapunctată dramaturgic de momentele vesele ale vieții micului oraş.

Opera *Peter Grimes* este alcătuită din 7 tablouri, ce reprezintă tot atâtea locuri de desfăşurare a acțiunii. Cele 7 tablouri (scene) sunt legate

[39] *„Mare”,* in: Chevalier, Jean-Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1995, vol. II, p. 269.

între ele de şase interludii orchestrale, formând astfel o unitate indestructibilă, organică.

Primul interludiu orchestral intervine în actul I, imediat după *Prolog*, făcând legătura dintre acesta şi scena a 1-a a operei (scenă desfăşurată în portul orăşelului). Acest prim interludiu introduce muzical atmosfera cadrului de desfăşurare a acțiunii: dimineața devreme la răsăritul soarelui, când orăşelul începe să se trezească.

Al doilea interludiu orchestral intervine de asemenea în actul I, ca liant între scena 1 şi scena 2 – (care are loc în cârciuma micului oraş). Marea este aici zbuciumată de furtună. Dinamica de bază a interludiului este *ff* şi *fff*, orchestrația ei fiind foarte densă, iar tempoul *presto con fuoco*.

Acest interludiu este cel mai extins dintre cele şase, el având mai mult decât un caracter ilustrativ, descriptiv. El este un tablou orchestral monumental, fiind o expresie a furtunilor ce cutremură sufletul omenesc. Interludiul, în cazul de față întruchipează zbuciumul sufletesc al eroului principal Peter Grimes.

Interludiul nr. 3 (de la începutul actului II) ne zugrăveşte sonor atmosfera de duminica dimineața. Atmosfera festivă este creată de cei patru corni, care intonează sub formă de *ostinato* terțe ținute prelung. Suflătorii de lemn conturează pe suportul acestor terțe o linie melodică sacadată, de alura unei *toccate*.

Interludiul nr. 4 (***Passacaglia***) din mijlocul actului II se referă în mod nemijlocit de asemenea la sufletul lui Peter Grimes. *Bas* -ul *ostinato* al passacagliei este simbolul muzical al ideilor fixe care chinuie sufletul personajului principal.

În viziunea lui B. Britten, Peter Grimes este o personalitate întru totul marcantă, care în fond are o puternică înclinație spre bunătate, spre armonie, dar care este un sclav al propriului său demon, pe care îl poartă în el, fiind sufleteşte supus unei permanente intrigi interioare.

Alături de întruchiparea sonoră a mării la răsăritul soarelui, B. Britten zugrăveşte sonor şi imaginea mării în timpul zilei, precum şi noaptea.

Interludiul nr. 5 (de la începutul actului III) este fragmentul muzical care sugerează imaginea mării noaptea. Atmosfera lui este liniştită. Instrumentele care ne introduc în această atmosferă sunt fagotul, fagotul bas, cornii şi corzile grave. Dinamica este *pianissimo*. Liniştea mării în această noapte cu lună realizează de fapt un contrapunct dramaturgic cu scena care îi urmează, şi care prezintă un bal dintr-un orăşel.

Interludiul nr. 6 – cel mai scurt dintre interludiile operei, reprezintă muzical viziunile halucinante ale lui Peter Grimes, ce şi-a pierdut mințile. Interludiul este urmat de o scenă ce se desfăşoară pe străzi lăturalnice, apropiate de țărmul mării.

Ex. 1



Ex. 1a

Lento e tranquillo (𝅗𝅥 =44)

8va

pp *dolcissimo*

3

dim.

pp

3

Ex. 1b

pp *f*

Ex. 1c

3

pp *sostenuto*

Pentru a oferi o scurtă incursiune în limbajul muzical al momentelor orchestrale din operă am ales ca mostră primul interludiu, care – reamintim – „zugrăveşte” marea dimineața devreme, la răsăritul soarelui. Foarte expresiv, prin intermediul sunetelor orchestrei răzbate şuieratul vântului, mişcarea valurilor, murmurul stâncilor. Aceste trei fenomene naturale răzbat din cele trei linii melodice de bază ale interludiului: - din linia melodică intonată la unison de flaut şi vioară (**exemplul 1a**), din pasajele de terțe arpegiate ce apar în registrul mediu – intonate de harpă, clarineți şi viole (**exemplul 1b**), şi din succesiunile acordice ale suflătorilor de alamă în registrul grav (**exemplul 1c**).

Acest prim interludiu exercită o vrajă inevitabilă asupra ascultătorului. Ceea ce îi acordă o culoare specifică este nu atât diferențierea ritmică şi timbrală, cât mai mult varietatea modală în care este el conceput. Linia melodică intonată de suflătorii de alamă este în tonalitatea *La major* (vezi **exemplul 1c**), în timp ce primele două linii melodice sunt în *la minor natural*. Atmosfera specifică este ca atare creată pe de o parte de tonalitatea major – minoră, suprapunerea sunetelor *do becar - do #*, iar pe de altă parte de septima mare care intervine în arpegiul intonat de clarineți, harpă şi viole. Osatura acestui arpegiu este acordul *Mi beta*.

Cele 3 linii melodice constituie şi materialul muzical de bază al scenei care urmează.

Din graficul orchestrației **Interludiului nr. 1** se observă cu claritate faptul că partida de flaut (în grafic: galben) face corp comun cu partida viorilor 1 şi 2 (verde deschis). Clarineții (vezi: roşu) fac de asemenea corp comun cu partida violelor, cu harpa şi parțial cu percuția. În ansamblu, aceste instrumente au de interpretat doar arpegii ascendente, descendente şi frânte. Dinamica acestor arpegii evoluează în paralel cu traiectoria lor. Astfel, nota cea mai acută deține punctul culminant dinamic. Dinamica de pornire a arpegiului coincide cu dinamica fragmentului muzical în care el intervine. Arpegiul în sine simbolizează prin intermediul programatismului ilustrativ valurile mării. Suflătorii de alamă (în grafic reprezentați cu maro şi negru) dublați şi susținuți de violonceli şi contrabaşi (în grafic – tonuri de verde închis) intonează în genere acorduri, sunete lungi, doimi, note întregi cumulate ca valoare sau nu, având un profil static, sau evolutiv descendent cromatic.

Ex. 2

INTERLUDE 1 (m.25-31)
Lento e tranquillo (𝅗𝅥 =44)

ppp cresc. mf pp

Spunem „*evolutiv, descendent*, cromatic" deoarece în opoziție cu profilul descendent al liniei melodice dinamica este *crescendo* (vezi măsurile 25 – 31 ale acestui prim interludiu). Dinamica de bază a interludiului este *pianissimo sostenuto*. Doar ultimele zece măsuri aduc cu ele o amplificare dinamică generală. Aceasta este însă foarte consistentă, pe parcursul a 5 măsuri dinamica evoluând de la *pianissimo* la *fortissimo*. Amplificării dinamice îi corespunde în partitură o diminuare ritmică, valorile de note întregi şi doimile transformându-se în triolete de pătrimi (vezi **Ex. 1**).

Timpanului (culoarea violet – sub instrumentele de suflat) i se atribuie în context un rol de susținere. El punctează prin *tremolo* începutul şi sfârşitul blocurilor sonore intonate de instrumentele de suflat şi a corzilor grave.

*

Este semnificativ faptul că în interludii, precum şi în cadrul scenelor apare aşa de frecvent **marea**. Dintre cele 13 opere ale lui B. Britten patru au ca şi cadru de desfăşurare țărmul de est al Angliei, ce reprezintă de fapt locul său natal, loc unde se restabileşte în urma războiului, pe o perioadă destul de lungă.

În opera *Peter Grimes* marea este prezentă ca atare nu numai în cadrul interludiilor. Ea nu reprezintă doar un cadru de desfăşurare, ci are rolul unui „personaj dramatic".

În caietul program ce însoțeşte premiera operei *Peter Grimes* (1945) autorul mărturiseşte că toată viața lui s-a aflat într-un contact strâns cu marea. Geamurile casei părinteşti erau îndreptate nemijlocit spre mare. Furtunile violente fac parte componentă a impresiilor lui din copilărie, furtuni ce adesea au aruncat vapoarele pe țărm, sau le-au izbit de stânci, valurile uriaşe rupând porțiuni întregi de țărm. În opera *Peter Grimes* el se străduieşte să exprime toate aceste imagini prin sunete, să „zugrăvească" lupta continuă a acelor oameni a căror existență şi supraviețuire depinde de mare.

Revenim la ideea pe care am expus-o la începutul studiului de față. Întotdeauna un creator de artă este influențat de mediul în care trăieşte şi îşi desfăşoară activitatea creatoare.

Mediul în care s-a născut şi a copilărit compozitorul are o importanță deosebită în alegerea subiectului primei lui opere, în influența pe care a putut s-o exercite poemul lui George Crabbe asupra lui.

Însuşi B. Britten, în urma compunerii operei, extrage 4 din cele 6 interludii orchestrale (în următoarea ordine: interludiile nr. 1 – *Zori de zi*; nr. 3 – *Dimineața de duminica*; nr. 5 – *Clar de lună*; şi nr. 2 – *Furtuna*), şi le cuprinde într-o suită orchestrală pe care o intitulează ***Four Sea Interludes*** (Patru interludii de mare).

Astfel, marea, dincolo de simbol şi dincolo de efect dramaturgic ilustrativ face parte organică din Eu-l lui Benjamin Britten.

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ:

***, *Larousse. Dicționar de mari muzicieni,* sub coordonarea lui Antoine Goléa şi Marc Vignal, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.

***, *Zenei lexikon*, Szerkesztették Szabolcsi Bence és Tóth Aladár, Győző Andor kiadása, Budapest, 1930-1931.

Batta, András, *Opera. Zeneszerzők. Művek. Előadóművészek,* Vince kiadó, Budapest, 2006.

Chevalier, Jean-Gheerbrant, Alain, (1995), *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti.

Eösze, László, *Az opera útja*, Zeneműkiadó, Budapest, 1972.

Evans, Peter, (1992), *Britten (Edward) Benjamin*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London, vol. 3, p. 293-208.

Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri şi arhetipuri culturale,* Editura Amarcord, Timişoara, 1994.

Gray, Anne, *Komolyzenei kalauz,* Tericum kiadó, Budapest, 2005.

Hausswald, Günter, *Das neue Opernbuch,* Henschelverlag, Berlin, 1957.

Kertész, Iván, *Operakalauz,* Saxum kiadó, Budapest, 2005.

Michels, Ulrich, (1994), *SH Atlasz, Zene*, Springer Verlag, Budapest.

Papp, Márta (1979), *Benjamin Britten: Peter Grimes*, in: *Miért szép századunk operája?*, Gondolat kiadó, Budapest, p. 337-265.

Schonberg, Harold C., *Viețile marilor compozitori,* Editura Lider, Bucureşti, f.a.

Terényi, Ede, (2001), *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Editura Media-Musica, Cluj - Napoca.

Till, Géza, *Opera,* Zeneműkiadó, Budapest, 1989.

Wörner, Karl H., *A zene története. Tankönyv és kézikönyv egy kötetben*, Vivace Zenei Antikvárium és kiadó, Budapest, 2007.

"Passacaglia" în opera secolului XX. *Interludiul nr. 4* din opera *"Peter Grimes"* de Benjamin Britten

Dintre cele 13 opere ale lui Benjamin Britten, *Peter Grimes*, op. 33, compusă în ultimii ani ai celui de-al doilea război mondial reprezintă una dintre cele mai cântate şi mai cunoscute lucrări de-ale lui de acest gen.

Ex. 1- Foto



Acțiunea operei se desfăşoară în jurul anilor 1830. Personajul principal Peter Grimes este un pescar renegat de colegii lui precum şi de întreaga comunitate în care trăieşte. În urma morții misterioase a tânărului său ucenic, Grimes este judecat, însă nu poate fi condamnat conform legii. Este doar mustrat. Cu ajutorul bătrânului căpitan Balstrode şi a învățătoarei Ellen Orford, Grimes primeşte un nou copil ucenic. Purtarea brutală a lui nu se schimbă însă, el tratându-şi şi acest ucenic într-un mod inuman.

Întregul sat se revoltă împotriva lui. Grimes nu ascultă nici măcar de Ellen, ființa iubită. O respinge cu brutalitate, în văzul tuturor. Într-o noapte furtunoasă, ucenicul său, sub povara grea a uneltelor de pescar alunecă de pe faleza înaltă unde se află coliba pescarului şi moare. Urmărit de mulțime, Peter Grimes îşi pierde mințile. La sugestia calmă şi severă a căpitanului Balstrode, Grimes iese cu barca pe mare şi o scufundă. În urma morții lui, viața decurge în ritmul său monoton, mai departe.

Personajul Peter Grimes, în viziunea lui B. Britten este un singuratic, demn de compătimit, care în neputința lui sufletească, prin mijloace rele, luptă pentru o viață mai bună.

Analizând starea interioară, psihică a personajului, se observă că acesta este măcinat de ideea fixă de a câştiga bani, şi prin intermediul acestora puterea şi cinstea, liniştea interioară şi dragostea lui Ellen. Posedat de această idee fixă, el îşi pierde controlul propriei personalități şi a propriilor acțiuni. Un fundament prielnic al acestei stări oferă şi mândria lui, vanitatea, ambiția. Cităm din libret: *"dacă am să fiu bogat, Ellen va fi a mea"*. Prin aceasta el caută de fapt o motivație manifestărilor sale instinctuale, brutale, găsindu-şi justificarea ideii fixe în lupta lui pentru scopuri înalte: fericirea, dragostea, recunoaşterea semenilor.

*

De ce ne-am ales ca subiect de analiză *Passacaglia*?

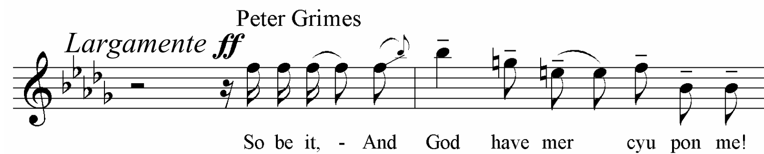
În ansamblul operei, passacaglia reprezintă o insulă, tot aşa precum sunt insulele în cadrul mării. Fiind situată la mijlocul actului II, între cele

două scene ale acestuia, prin poziția centrală ea realizează tăietura simetrică a operei. (Pe podiumul de concert se cântă adesea şi ca lucrare de sine stătătoare).

Dramatic-muzical, passacaglia, prin *basso ostinato* şi prin variațiunile ce se derulează pe acest fundal sonor, materializează persistența ideii fixe în mintea personajului principal.

Peter Grimes, în disperarea lui, neştiind cum să reacționeze la cuvintele blânde şi pline de tristețe ale lui Ellen, o îmbrânceşte pe aceasta aruncând-o la pământ. Din motivul muzical ce susține cuvintele lui: *"S-a întâmplat! Blestemul cerului a căzut asupra mea!"* se naşte tema passacagliei.

Ex. 2 - Act II, sc. 1 (m. 219-221)
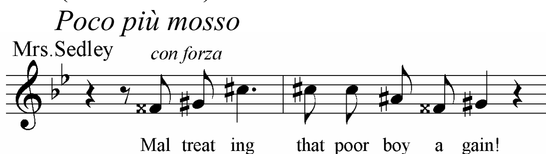


Astfel, din punct de vedere dramaturgic passacaglia este motivată. Tema ce se repetă ca *basso ostinato* în cadrul ei apare cu nu mai puțin decât **455 de măsuri înaintea passacagliei propriu-zise.**
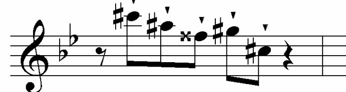
Tema intonată pentru prima dată de Peter Grimes este susținută simultan de compartimentul suflătorilor de lemn şi cel al corzilor (ce intonează în *fff* aceeaşi temă, armonizată) ea fiind apoi preluată şi variată ritmic de suflătorii de alamă şi ulterior de partidele vocale. Câteva exemple din aceste pre-apariții:

Ex. 3 - Act. II, sc. 1 (m. 325-326)

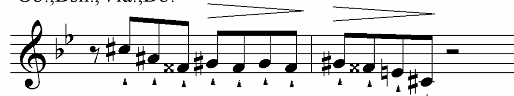
a) *Poco più mosso*



b) (m. 325)

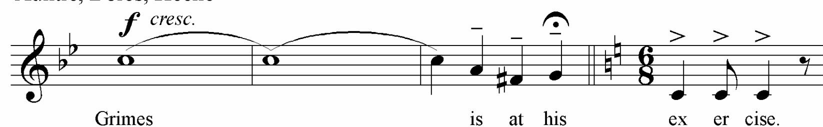


c) (m. 326 – 327)

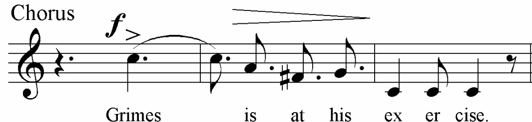


d)
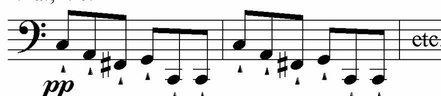
Poco più mosso (m. 339-342)



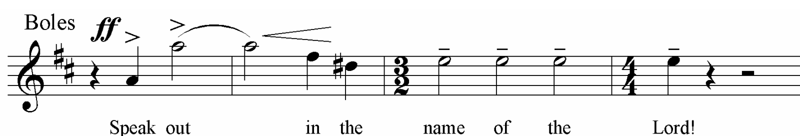
e) *Presto* (m. 346-348)



f) *Presto* (m. 342-343)
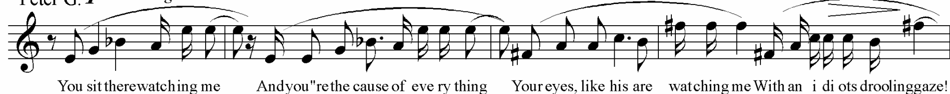


g) *Allegro molto* (m. 472-475)



În scopul echilibrului, passacaglia, tot aşa precum îşi are "antecedentele", îşi are şi ecoul ulterior. Câteva motive din variaţiunile passacagliei reapar în scena petrecută în coliba de pescar, între Grimes şi noul ucenic al acestuia.

Ex. 4

a) Act. II sc. 2 (m. 139-143)
Grave



b) *Grave* (m. 139-145)

c) *Grave* (m. 139-145)

B. Britten rezolvă aici cu un deosebit simț dramatic moartea copilului. În urma prăbușirii, a strigătului acestuia, senzația de liniște încremenită este realizată printr-un motiv solo, arpegiat ostinato în *pianissimo* de celestă**.**

Ex. 5 Act. II, sc. 2 (m. 160-161)
Grave

Ex. 6 Graficul color al orchestrației:

Passacaglia conține 106 măsuri, şi cuprinde tema plus 11 variațiuni. Pe acest parcurs B. Britten conduce energetica discursului muzical spre punctul culminant final (variațiunea 11).

Urmărind graficul color al orchestrației, distingem în acest proces de amplificare trei mari blocuri sonore orchestrale:

1) măsurile 1-38 (tema + variațiunile 1-3) = 38 măsuri
2) măsurile 39-63 (variațiunile 4-5) = 25 măsuri
3) măsurile 64-107 (variațiunile 6-11) = 43 măsuri.

În acest context, variațiunea 5 se evidențiază prin poziția sa centrală, precum şi prin extensia ei: 14 măsuri. Restul variațiunilor sunt mai scurte. Tot aici, B. Britten impune o treptată accelerare de tempo: *poco a poco più moto*.

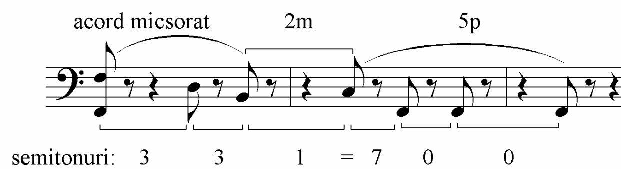
Tot aşa precum evoluția *basului ostinato* are loc sub formă de blocuri, începutul şi sfârşitul variațiunilor fiind liniile de demarcație ale acestora, şi orchestrația se realizează tot sub formă de blocuri, fiecare variațiune folosind alte combinații instrumentale. Cele mai dense variațiuni sunt numerele 3, 9, 10, 11.

În plan dinamic se observă aceeaşi densificare treptată ca şi în planul orchestrației. Astfel, variațiunile 9, 10, 11 utilizează constant intensitatea *fortissimo*, finalul variațiunii 11 atingând *fortissimo posibile*, punctul culminant al întregului interludiu.

Basul ostinato al passacagliei ia naştere din reluarea continuă a următorului motiv melodic:

Ex. 6.1 Interlude IV. (m.1-3) (V-cel, C-bas)

Andante moderato (sempre un poco rubato)



Se succed aici descendent: un arpegiu ce conturează un acord micşorat şi o cvintă perfectă, legate de un semiton ascendent! Logica matematică a motivului: din suma primelor trei distanțe intervalice rezultă cea de a patra distanță. Din punct de vedere ritmic se observă că pauzele de pătrime ale motivului sunt distribuite progresiv, conturând o progresie ritmică. La început ea apare după o optime şi o pauză de optime, apoi după două optimi şi două pauze de optimi, iar apoi după trei optimi şi trei pauze de optimi, după care în finalul motivului B. Britten rotunjeşte progresia, revenind la formula 1, deci o optime şi o pauză de optime.

Ex. 7 - Schema *basso ostinato*
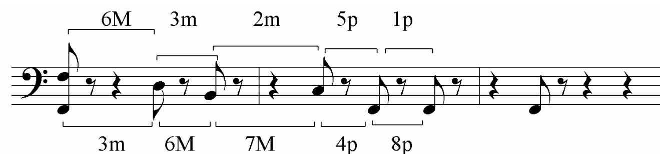
Benjamin Britten: "Peter Grimes" - Interludiu 4. - Passacaglia - Schema Basso Ostinato

Din repartiția pe instrumente a basului ostinato se poate deduce cu claritate structurarea passacagliei pe 11 variațiuni (vezi liniile verticale îngroşate din cadrul graficului). În acest cadru B. Britten nu foloseşte combinații identice de instrumente ce intonează basul ostinato, doar în variațiunile 1 şi 2, aici ostinato-ul fiind intonat de violonceli şi contrabaşi. În rest, B. Britten în fiecare variațiune, foloseşte alte combinații pentru intonarea basului.

Profilul melodic al variațiunilor are la bază combinațiile intervalelor componente ale basului ostinato, precum şi a răsturnării acestor intervale.

Ex. 8 Interlude IV. (m. 1-3) (V-cel, C-bas)

Andante moderato (sempre un poco rubato)
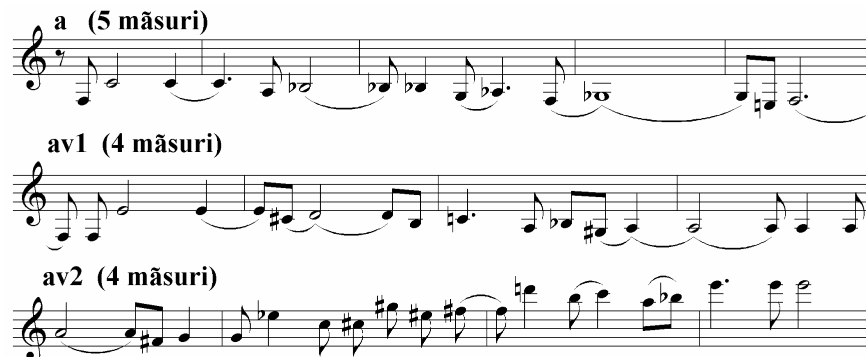


Prin intermediul utilizării elementului cromatic B. Britten lărgeşte paleta calitativă a acestor intervale. Fiecare variațiune la rândul ei se remarcă printr-un profil ritmic aparte.

Pentru a pătrunde un pic în logica de construcție melodică a lui B. Britten în passacaglia să aruncăm o privire asupra primei variațiuni.

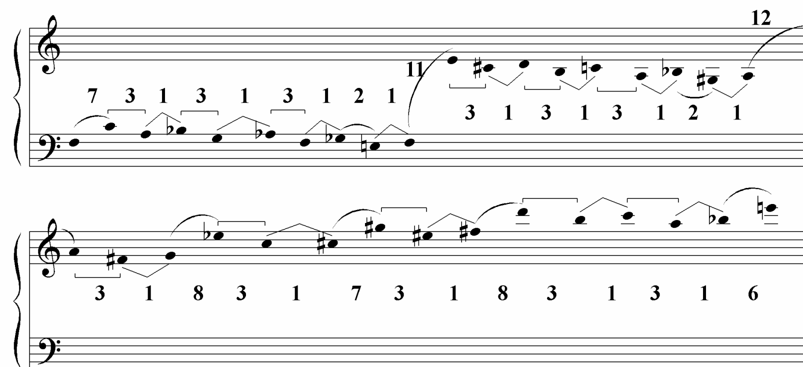
Ex. 9 Interlude IV (m. 6-18) (V-la)

Andante moderato (sempre un poco rubato)



Melodica, de un ambitus de trei octave, structurează o perioadă muzicală tripodică, alcătuită din trei fraze **(a + av1 + av2) (5 + 4 + 4** măsuri**)**. Fiecare frază debutează cu un salt intervalic ascendent, respectiv cvintă perfectă, septimă mare şi octavă perfectă. Frazele au caracter anacruzic. Ritmica cunoaşte o densificare treptată.

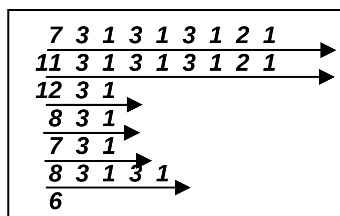
Ex. 10



Din analiza intervalică a profilului melodic reiese că B. Britten utilizează gamele distanțate cu modelul **3:1** şi **2:1**, în prima perioadă a melodiei alăturând două game de structură identică departajate printr-un salt de distanța **11** (septimă mare). În a treia frază a melodiei salturile intervin tot la a treia distanță intervalică.

Schema succesiunilor de modele se prezintă astfel:

Ex. 11



Tempoul de desfăşurare al variațiunii 1 este *Andante moderato (sempre un poco rubato)*.

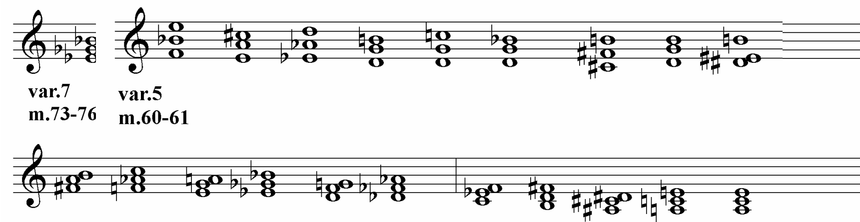
În limbajul său **armonic** B. Britten foloseşte adesea acorduri aparținând sistemului armonic non-gravitațional (geometric). Astfel, întâlnim structuri ca:

Ex. 12

Var.4,m.41..... m.46 Var.5 m.53 m.54,55 m. 59
Var.5,m.57..... m.50
do delta | sol delta | fa delta | mib delta | sib delta
etc.

De asemenea, acordurile non-gravitaţionale, le întâlnim şi în alternanţă cu acorduri tonale minore sau majore, formând scări cu modele armonice (aici acorduri *epsilon* şi *delta* cu acorduri minore):

Ex. 13



B. Britten este în primul rând un compozitor liric, în contextul muzical dramatic acordând melodiei o importanţă deosebită. El nu neglijează însă nici contextul în care se desfăşoară melodia. Se remarcă prin economia mijloacelor muzicale utilizate. Caracteristicile stilului său componistic sunt: bitonalismul, bimodalismul, polimodalismul, adesea simultan, ritmica ostinato, de unde rezultă o atmosferă cu totul specială.

BIBLIOGRAFIE RECOMANDATĂ:

*** : *Passacaglia*, in: *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, B. Schott's Söhne, Mainz, 1967, p. 709 - 710.

*** : *Passacaglie*, in: *Dicţionar de termeni muzicali*, coordonator ştiinţific prof. univ. Zeno Vancea, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1984, p. 366-367.

*** : *Passacaglia*, in: *Révai Nagy Lexikona. Az ismeretek enciklopédiája*, Babits kiadó, Budapest, 1994, vol. 15, p. 228-229.

*** : *Passacaille*, in: *Dictionnaire de la Musique, La musique des origines à nos jours*, sous la direction de Marc Vignal, Larousse, France, 1993, p. 614-615.

Bughici , Dumitru, *Ciaccona şi Passacaglia*, in: *Suita şi sonata*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1965, p. 24-25.

Bughici, Dumitru, *Passacaglia*, in: *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978, p. 245-248.

Denizeau, Gerard, *Passacaglia*, in: *Să înţelegem şi să identificăm genurile muzicale*, Larousse, Editura Meridiane, 2000, p. 103.

Evans, Peter, *Britten (Edward) Benjamin*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London, 1992, vol. 3, p. 293-208.

Hudson, Richard, *Passacaglia*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London, 1992, vol. 14, p. 267-270.
Michels, Ulrich, *Táncok és variációk*, in: *SH Atlasz, Zene*, Springer Verlag, Budapest, 1994, p. 263.
Negrea, Marțian, *Ciaccona şi Passacaglia*, in: *Tratat de contrapunct şi fugă*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956, p. 196-220.
Papp, Márta. *Benjamin Britten: Peter Grimes*, in: *Miért szép századunk operája?*, Gondolat kiadó, Budapest, 1979. p. 337-265.
Szabolcsi, Bence-Tóth, Aladár, *Passacaglia*, în: *Zenei Lexikon*, Győző Andor kiadása, Budapest, 1931, vol. 2, p.32.
Terényi, Ede, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Editura MediaMusica, Cluj - Napoca, 2001.
Timaru, Valentin: *Passacaglia*, în: *Dicționar noțional şi terminologic prolegomene ale unui curs de analiză muzicală)*, Editura Universității, Oradea, 2002, p.53.
Toduță, Sigismund, *Passacaglia*, în: *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978, vol.3, p. 28-33.
Toduță, Sigismund, *Passacaglia în do minor pentru orgă*, in: *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978, vol.3, p. 72-98.

CUPRINS:



ISBN 978-973-0-05858-1